Johann Sebastian Bach's

Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel.

VERZEICHNISS DER MITGLIEDER

DER

BACH-GESELLSCHAFT.

DIRECTORIUM.

C. Reinecke, Vorsitzender.
Breitkopf & Härtel, Kassirer.
R. Papperitz.
C. Riedel.
E. Röntgen.

AUSSCHUSS.

Heinr. Bellermann, Professor in Berlin.
Dr. Johannes Brahms in Wien.
Dr. Fr. Chrysander in Bergedorf.
Dr. Robert Franz, Musikdirector in Halle.
Niels W. Gade, Prof. u. Musikdirector in Copenhagen.
E. Grell, Prof. u. Königl. Musikdirector in Berlin.
Jos. Hauser, Kammersänger in Karlsruhe.
Heinr. von Herzogenberg in Berlin.
Dr. J. Joachim, Professor in Berlin.
Dr. Ed. Krüger in Göttingen.
Dr. Fr. Lachner, Königl. General-Musikdirector in München.
Dr. Franz Liszt in Weimar.
Jul. Jos. Maier, Kustos der musikalischen Abtheilung der Königl. Bibliothek in München.
Dr. Ernst Naumann, Professor in Jena.
Dr. Wilh. Rust, Kantor an der Thomasschule in Leipzig.
C. H. Schede, Wirkl. Geh. Ober-Regierungs-Rath in Berlin.
Dr. Ph. Spitta, Professor in Berlin.
Dr. Wagener, Professor in Marburg.

	Expl.
Seine Majestät der deutsche Kaiser, König von Preussen	20
Seine Majestät der Kaiser von Österreich	10
Seine Majestät der König von Sachsen	4
Ihre Majestät die Königin von Sachsen	1
Ihre Majestät die Königin von England	2
Seine Majestät König Georg von Hannover †	10
Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach	2
Ihre Königliche Hoheit die Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar-Eisenach	4
Seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin	3
Seine Hoheit der regierende Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha	3
Seine Hoheit der regierende Herzog von Sachsen-Meiningen	1
Seine Königliche Hoheit der Prinz Albrecht von Preussen, Regent von Braunschweig	1
Seine Kön. Hoheit der Prinz-Gemahl Albert von England, Prinz von Sachsen-Koburg-Gotha †	1
Ihre Kaiserliche und Königliche Hoheit die Frau Prinzessin Victoria, Kronprinzessin des deutschen Reiches und von Preussen	1
Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Amalie von Sachsen †	1
Ihre Königliche Hoheit die Frau Landgräfin Friedrich von Hessen, geborene Prinzessin Anna von Preussen	1

	Expl.
Seine Königliche Hoheit der Herzog Maximilian in Bayern	1
Seine Hoheit der Herzog Bernhard von Sachsen-Meiningen †	1
Seine Hoheit Herzog Georg von Mecklenburg-Strelitz	1
Seine Durchlaucht Heinrich IV. Prinz Reuss-Köstritz	1
Seine Durchlaucht der Fürst Karl Egon zu Fürstenberg	1

Das Königlich Preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten	20

DEUTSCHES REICH & OESTERREICH.

	Expl.
Aachen.	
Herr Breunung, Ferd., Musikdirector †	1
Herr Hasenclever, Georg	1
Altbrünn bei Brünn.	
Herr Križkowsky, P., Augustiner Stifts-Priester und Regens-Chori zu St. Thomas †	1
Altdorf bei Nürnberg.	
Das Königl. Bayer. Schullehrer-Seminar	1
Altenburg.	
Herr Dr. Stade, W., Herzogl. Hofkapellmeister	1
Arnstadt.	
Herr Stade, H. B., Musikdirector †	1
Augsburg.	
Der protestantische Kirchenchor	1
Bamberg.	
Das Königl. Bayer. Schullehrer-Seminar	1
Barmen.	
Der städtische Singverein	1
Herr Ibach Sohn, Rud.	1
Bergedorf bei Hamburg.	
Herr Dr. Chrysander, Fr.	1
Berlin.	
Der Domchor	1
Der Stern'sche Gesangverein	1
Die Königliche Hochschule für Musik	1
Die Königliche Bibliothek	1
Die Redaction der neuen Berliner Musikzeitung	1
Die Redaction der Berliner Musikzeitung: Echo	1
Die Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung	1
Die Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung	1
Herr Apel, Alfred	1
Herren Asher & Co., Buchhandlung	1
Herr Bargiel, Woldem., Prof. an der Hochschule für Musik	1
Herr Bellermann, H., Professor	1
Herr von Beyer, General, Excellenz	1
Herren Bote & Bock, Musikalienhandlung	1
Herr Deppe, Ludwig, Musikdirector	1
Herr Dr. Franck, Eduard, Königl. Professor und Musikdirector	1
Herr Fürstner, Ad., Musikalienhandlung	1
Herr Gräfen	1
Herr Grassnick, Particulier †	1
Herr Prof. Grell, E., Königl. Musikdirector	1
Herr von Herzogenberg, Heinrich	1
Herr Hirschberg, Ludwig	1
Herr Dr. Joachim, J., Professor	1
Herr Klingner, C., Kammergerichtsrath	1
Herr Kruse, J., Concertmeister des Philharmon. Orchesters	1
Herr Liepmannssohn, Leo, Buchhandlung	2
Herr Lührss, C., Tonkünstler †	1
Herr Marquard	1
Frau Gräfin von Pourtalès	1
Herr Radecke, R., Hofkapellmeister	1
Herr Rudorff, E., Professor	1
Herr Scharwenka, Xaver, Director des Conservatoriums	1
Herr Schede, C. H., Wirkl. Geh. Ober-Regierungsrath	1
Herr Schulze, A., Professor	1
Herr Baron Senfft v. Pilsach	1
Herr Dr. Spitta, Philipp, Professor	1
Herr Prof. Stern, J., Königl. Musikdirector	1
Herr Taubert, W., Königl. Ober-Kapellmeister	1
Herr Vierling, G., Musikdirector	1
Bernburg.	
Herr Kanzler, Fr., Musikdirector	1
Bonn.	
Frau Duncklenberg, Conrad	1
Herr Dr. Prieger, Erich	1
Herr Wolff, Leonhard, Musikdirector	1
Braunschweig.	
Herrn Litolff's Verlag, H.	1
Bremen.	
Der Künstler-Verein	1
Die Singakademie	1
Herr Runge, Otto	1
Breslau.	
Das Königl. katholische Gymnasium	1
Das Königl. Institut für Kirchenmusik	1
Die Singakademie	1
Die Leuckart'sche Sort.-Buch- u. Musikhandlung	1
Herr Bohn, Emil, Organist	1
Herr Dr. Kern, Assistenzarzt	1
Herr Maske, Georg, Buchhändler	1

Bromberg.

	Expl.
Herr Saran, A., Superintendent	1

Calw.

Herr Gundert, Friedrich	1

Carlsruhe.

Der Cäcilienverein	1
Die Grossherzogliche Hof-Kirchenmusik	1
Herr Hauser, Joseph, Kammersänger	2
Herr Dr. Schell, W., Geh. Hofrath, Professor	1

Coblenz.

Herr Chardon, G., Rechnungsrath	1
Herr Dr. Hasenclever	1

Cöln.

Das Oberbürgermeister-Amt	1
Der städtische Gesangverein	1
Das Conservatorium	1
Herr Behr, H., Theater-Director	1
Herr Dr. von Hiller, F., städtischer Kapellmeister †	1
Herr Hompesch, N. J., Professor	1
Herr Krug, Regierungsrath	1
Herr Prof. von Königslöw, Otto, Concertmeister	1
Herr Prof. von Lange, S., Musikdirector	1
Herr Dr. Wüllner, Friedr., städt. Kapellmeister	1

Cöthen.

Herr Berendt, Albrecht, Gymnasiallehrer	1

Crefeld.

Herr Barth, Richard, Concertmeister	1
Herr Grüters, Aug., Königlicher Musikdirector	1

Darmstadt.

Die Grossherzogliche Hofmusik	1
Herr de Haan, W., Hofkapellmeister	1

Dessau.

Die Herzogliche Hofkapelle	1

Detmold.

Die Fürstliche Hofkapelle	1

Dresden.

Die Königliche öffentliche Bibliothek	1
Der Tonkünstlerverein	1
Die Dreyssig'sche Singakademie	1
Frau Professor Czermak †	1
Herr Graebe, A., Geh. Justiz-Rath	1
Herr Hoffarth, L., Musikalien-Verlagshandlung	1
Herr Kirchner, Theodor, Tonkünstler	1
Herr Klemm, C. A., Musikalienhandlung	2
Herr Leonhard, J. E., Professor am Conservatorium †	1
Herr Schurig, Volkmar, Kantor an der Annenkirche	1
Frau von Seelhorst	1
Herr Zillmann, Theodor, Tonkünstler	1

Duisburg.

Herr Curtius, Fr.	1

Durlach.

Herr Keller, Julius, Professor	1

Düsseldorf.

Der Gesang-Musikverein	1
Herr Tausch, Julius, Musikdirector	1

Elberfeld.

	Expl.
Der Gesangverein	1
Frau Louis Simons	1
Frau Walter Simons	1

Erlangen.

Die Königliche Universitäts-Bibliothek	1

Frankfurt a/M.

Der Cäcilien-Verein	1
Herr Henkel, H., Königl. Musikdirector	1
Herr Müller, C., Musikdirector	1
Herr Oppel, Wigand, Organist	1
Herr Reichard, G.	1
Herr Dr. Schlemmer	1
Herr Dr. Scholz, Bernhard, Musikdirector	1
Frau Dr. Schumann, Clara	1
Herr Dr. Spiess, G. A. †	1
Herren Steyl & Thomas, Musikalienhandlung	1
Herr Prof. Stockhausen, Julius, Musikdirector	1

Freiburg i/Br.

Herr Dimmler, Hermann, Musikdirector	1
Herren Kaiser & Schiedmayer, Musikalienhandlung	1
Herr Schweitzer, Joh., Domkapellmeister †	1

Gersfeld bei Fulda.

Herr Graf Froberg-Montjoie	1

Glücksbrunn (Sachs.-Meiningen).

Frau Gontard-Lampe, Minna	1

Görlitz.

Herr von Keszycki, Königl. Preuss. Kammerherr	1

Göttingen.

Die Königliche Universitäts-Bibliothek	1
Herr Prof. Dr. Baum, Geh. Obermedizinalrath †	1
Herr Dr. Voigt, Woldemar, Professor	1

Graz.

Der Grazer Singverein	1
Herr Thieriot, Ferd., Musikdirector	1

Gütersloh.

Herr Masberg, Joh., Dirigent †	1

Halle a/S.

Die Singakademie	1
Herr Fahrenberger, Schloss- und Dom-Organist	1
Herr Dr. Franz, R., Musikdirector	1
Herr Dr. Kohlschütter, E., Professor	1
Herr Voretzsch, F., Musikdirector	1

Hamburg.

Die Singakademie	1
Die Stadtbibliothek	1
Herr Armbrust, Organist	1
Herr Dr. Bartels, J. N.	1
Herr Prof. von Bernuth, J., Director der Singakademie	1
Herr Böhme, J. A., Musikalienhandlung	1
Herr von Dommer, A., Musikgelehrter	1
Herr Prof. Grädener, C. G. P. †	1
Herr Otten, G. D., Musikdirector	1
Herr Spengel, Julius	1

	Expl.
Hannover.	
Das Lyceum	1
Herr Fischer, C. L., Hofkapellmeister †	1
Herr Frank, Ernst, Königl. Kapellmeister	1
Herr Kestner, Hermann, Particulier	1
Heidelberg.	
Die Universitäts-Bibliothek	1
Herr Dr. Sattler, G.	1
Herrnhut.	
Herr Geller, A. F., Inspector	1
Hildesheim.	
Herr Nick, W., Musikdirector	1
Homberg.	
Das Königl. Preussische Seminar	1
Horosoutz (Bukowina).	
Herr Warteresiewicz, Severin	1
Jena.	
Herr Dr. Hartenstein, Professor	1
Herr Prof. Dr. Naumann, E., Universitäts-Musikdirector	1
Kaiserslautern.	
Herr von Maczewski, C., Musikdirector †	1
Kettwig a. d. Ruhr.	
Herr Brüggemann, Pfarrer und Kreisschulinspektor	1
Kiel.	
Der Kieler Gesangverein	1
Herr Gaenge, Th., Tonkünstler	1
Herr Stange, H., Univers.-Musikdirector	1
Königsberg i/Pr.	
Die Königliche und Universitäts-Bibliothek	1
Die musikalische Akademie	1
Frau Charisius, Magdalene	1
Herr Hahn, A., Musikdirector	1
Herr Müller, E., Musikalienhandlung	1
Kremsmünster.	
Herr Kerschbaum, P. Maximilian, Capitular und Musikdirector †	1
Leipzig.	
Das Königl. Conservatorium der Musik	1
Der Bach-Verein	1
Der Thomaner-Chor	1
Die Concert-Direction	1
Die Stadt-Bibliothek	1
Herr Becker, C. F. †	1
Herren Breitkopf und Härtel, Musikalienhandlung	1
Herr Prof. Dr. Carus	1
Herr Dresel, Otto	1
Herr Dr. Engelmann, Wilh., Buchhändler †	1
Frau Prof. Dr. Frege, Livia	1
Herr Grabau, A., Tonkünstler †	1
Frau von Holstein, Hedwig	1
Herr Jadassohn, S., Musikdirector	1
Herr Klemm, C. A., Musikalienhändler	1
Herr Dr. Klengel, J. †	1
Herr von Kolatschewsky	1
Herr Prof. Dr. Papperitz, Lehrer am Conservatorium der Musik	1
Herr Dr. Petschke, Hofrath	1
Herr Dr. Reinecke, C., Kapellmeister	1
Herr Prof. Richter, E. F., Kantor u. Musikdirector †	1
Herr Professor Dr. Riedel, C., Musikdirector	1
Herr Röntgen, Engelb., Concertmeister	1
Herr Dr. Rust, Wilh., Kantor an d. Thomasschule	1
Herren Schuberth & Co., Musikalienhandlung	1
Frau Dr. Seeburg	1
Linz.	
Der Musikverein	1
Lüneburg.	
Herr Uellner, C., Organist	1
Luxemburg.	
Herr von Scherff, F., Advokat	1
Magdeburg.	
Herr Rebling, G., Organist und Musikdirector	1
Mainz.	
Die Liedertafel	1
Mannheim.	
Herr Heckel, K. F., Musikalienhandlung	1
Herr Kahn, Robert, Tonkünstler	1
Herr Sautier, Jos., Musikdirector	1
Marburg.	
Herr Dr. Cornill, C. H., Docent	1
Herr Dr. Wagener, Professor	1
München.	
Das Conservatorium der Musik	1
Die Königliche Hof-Musik-Intendanz	1
Die Königliche Hof- und Staatsbibliothek	1
Herr Ackermann, Th., Buchhandlung	1
Herr Grenzebach, E., Musikdirector †	1
Herr Dr. Keuthe	1
Herr Dr. Lachner, Fr., Kgl. General-Musikdirector	1
Herr Levi, H., Hofkapellmeister	1
Herr Maier, J., Kustos der musikal. Abtheilung der Königl. Bibliothek	1
Herr Freiherr von Perfall, C.	1
Herr Professor Planck, Geheimer Rath	1
Herr Dr. Riehl, W. H., Professor	1
Herr v. Sahr, H., Tonkünstler	1
Münster.	
Herr Grimm, Julius O., Musikdirector	1
Münster (Ober-Elsass).	
Frau Hartmann, Susanne	1
Neuburg a. d. Donau.	
Herr Unterbirker, Schullehrer	1
Neuwied.	
Herr Steinhausen, F. C. W., Musikdirector	1
Nossen.	
Das Königl. sächs. Seminar	1
Offenbach a/M.	
Herr Friese, E., Concertmeister	1
Herr Philips, Eugen	1

Oldenburg.	Expl.
Herr Dietrich, A., Hofkapellmeister	1
Plauen im Voigtl.	
Das Königl. Sächs. Seminar	1
Rostock.	
Herr Steinmann, A., Gerichtsassessor	1
Rüdesheim.	
Herr von Beckerath, Rud.	1
Schleswig.	
Herr Freiherr von Lilienkron, Klosterpropst zu St. Johann	1
Schneeberg.	
Das Königl. Sächs. Seminar	1
Schwerin.	
Herr Dr. Mettenheimer, Medizinalrath und Grossherzogl. Leibarzt	1
Herr Trutschel, Anton, Musikalienhandlung	1
Sondershausen.	
Die fürstliche Hofkapelle	1
Spandau.	
Herr Schulz, Franz, Organist	1
Stettin.	
Herr Flügel, G., Königl. Musikdir. u. Schlossorganist	1
Herr Mayer, W., Stadtrath	1
Strassburg im Elsass.	
Der akadem. Gesang-Verein an der Kaiser Wilhelms-Universität	1
Die Kaiserliche Universitäts- und Landes-Bibliothek	1
Herr Rautenburg, Zollinspector	1
Herr Stockhausen, Franz, städtischer Musikdirector	1
Stuttgart.	
Die Königl. Hand-Bibliothek	1
Der Verein für klassische Kirchenmusik	1
Herr Abert, J. J., Hofkapellmeister	1
Herr Fritze, W., Musikdirector †	1
Herr Pruckner, Dionys, Hofpianist	1
Herr Zumsteeg, G. A., Musikalienhandlung	1

Tarna Eörs.	Expl.
Herr Baron von Orzy, F.	1
Tübingen.	
Die Königliche Universitäts-Bibliothek	1
Herr Scherzer, O., Universitäts-Musikdirector	1
Wandsbeck.	
Herr Eickhoff, Gymnasiallehrer	1
Weimar.	
Herr Baron Walter von Goethe, Grossh. Kammerherr †	1
Herr Kanonikus Dr. Liszt, Franz	1
Wernigerode.	
Herr Trautermann, G., Musikdirector	1
Wien.	
Die Singakademie	1
Herr Dr. Brahms, J., Tonkünstler	1
Herr Brüll, Ignaz	1
Herr van Bruyck, C., Tonkünstler	1
Herr Eckstein, Friedrich	1
Herr Gutmann, J., Musikalienhandlung	1
Herr Heuberger, Richard, Tonkünstler	1
Herr Jüllig, Franz	1
Herr Graf Laurencin	1
Herr Mandyczewski, Eusebius, Tonkünstler	1
Herr Richter, H., K. K. Hofopernkapellmeister	1
Herr Schenner, Wilhelm, Professor	1
Herr Schmidt, R. †	1
Frau Baronin Sina, Marie	1
Herr Freiherr v. Vesque-Püttlingen, J., K. K. Sectionschef †	1
Herr Dr. Zeller, K.	1
Wiesbaden.	
Der Cäcilienverein	1
Herr Ehlert, Louis, Professor †	1
Herr Marpurg, F., Hofkapellmeister a. D. †	1
Herr Wendel, C., Gesanglehrer †	1
Zittau.	
Der Gymnasial-Chor	1
Zwickau.	
Der Musikverein	1

AUSLAND.

BELGIEN.

	Expl.
Antwerpen.	
Herr Possoz, H., Musikalienhandlung.	1
Brügge.	
Herr Hoffmann, Musikalienhandlung	1
Brüssel.	
Die Königliche Bibliothek	1
Das Conservatorium der Musik	1
Herr Gevaert, F. A., Director des Königl. Conservatoriums der Musik	1
Herr Graf von Hadelin Liedekerke-Beaufort	1
Herr Pardon, Felix, Tonkünstler	1
Fräulein Reitz, Pauline	1
Herren Gebr. Schott, Musikalienhandlung	1
Gent.	
Das Conservatorium der Musik	1
Mons.	
Die Akademie der Musik	1

DÄNEMARK.

Copenhagen.	
Die grosse Königliche Bibliothek	1
Der Musikverein	1
Herr Barnekow, Chr.	1
Herr Prof. Gade, Niels W., Musikdirector	1
Herr Hartmann, J. P. E., Professor	1
Herr Heise, P., Organist	1
Herr Graf Lerche, C. A.	2
Herr Winding, August, Tonkünstler	1

ENGLAND.

(Subscriptionen für England werden stets angenommen bei den Herren *Novello, Ewer & Cie*, 1 Berners-Street, London W.)

Bedale (Bolton Hall).	
Herr Powlett, Lucien	1
Brighton.	
Herr Jones, G. A. D.	1
Cambridge.	
Die Universitäts-Bibliothek	1
Herr Browning, Oscar, King's College	1
Herr Pendlebury, R.	1
Herr Power, Joseph †	1
Herr Stanford, C. Villiers	1
Edinburgh.	
Die Universitäts-Bibliothek	1
Herr Dickson, Archibald	1
Ely Cathedral.	
Herr Dr. Chipp	1
Exeter.	
Herr Bury, Alfred	1
Herr Hake, E.	1
Henley.	
Herr Thorne, E. H.	1
Leeds.	
Herr Atkinson, J. W.	1
Herr Dr. Spark, W.	1
Liverpool.	Expl.
Herr Audsley, G. A.	1
London.	
Das britische Museum	1
Die Königliche Musik-Schule	1
Herr Ames, G. A.	1
Herr Augener, George	1
Herr Balfour, A. T.	1
Herr Barrow, S.	1
Herr Benedict, Julius †	1
Herr Bennett, J. R.	1
Herr Best, W. T.	1
Herr Cooper, G.	1
Herr Dannreuther, Ed., Professor	1
Herren Dulau & Co., Buchhandlung	1
Herr Ellissen, Gustav	1
Herr Fowler, W. W.	1
Herr Goldschmidt, Otto, Professor	1
Herr Grove, George, D. C. L.	1
Frau Hamilton, Nisbet	1
Herr Herbert, George	1
Herr Hopkins, E. G.	1
Herr Jervis, Vincent	1
Herr Lemmens	1
Herr May, E. Colett	1
Herren Novello, Ewer & Co., Musikalienhandlung	2
Herr Oakeley, H. S.	1
Herr Pauer, Ernst, Professor	1
Herr Prout, Ebenezer	1
Herr Quaritch, B.	1
Frau Stirling, E.	1
Herr Werner, L.	1
Herr Westbrook, W. J.	1
Lowestoft (Suffolk).	
Fräulein Arnold	1
Manchester.	
Herr Foulkes, W.	1
Herr Hallé, C.	1
Herr Hecht, Eduard	1
Manningham.	
Herr Dr. Hayne, L. G.	1
Oxford.	
Herr Allchin, Howell †	1
Herr Mee, F. H., Merton College	1
Herr Poole, Reginald L.	1
Slough.	
Herr Ouseley, F., Baronet	1
Southsea.	
Herr Löhr, George S. L.	1
Sydenham.	
Herr Barry, C. A.	1
Tenbury.	
Herr Ouseley, Gore, Professor	1
Uppingham.	
Herr David, Paul	1
York.	
Herr Darnell, Rob. M., Capitain d. 1. York-Regim.	1
Herr Lunn, J. R.	1

FRANKREICH.

Expl.

Bordeaux.

Herr Expert, Henry 1

Carcassonne.

Herr de Rolland du Roquan, Charles 1

Escaudoeuvres.

Herr La Rivière 1

Havre.

Herr Oechsner, A. 1

Lyon.

Herr Rivet, Theodor 1

Montpellier.

Herr Laurens, Secretair der medicinischen Facultät 1

Nantes.

Herr Crahay, L. 1

Paris.

Die National-Bibliothek 1
Das Conservatorium der Musik 1
Der Prinz von Villafranca † 1
Herr Alkan, Professor 1
Herr Baudouin, Tonkünstler 1
Herr Behrens, Ad. 1
Herr von Beriot, Sohn 1
Herr Bernard, Em. 1
Frau Gräfin Branicka † 2
Herr Bussine, Romain, Professor 1
Herr de Courcel 1
Herr Damcke, B. † 1
Herren Durand, Schönewerk & Comp., Musikalienhandlung 1
Herren Durdilly & Co., V., Musikalienhandlung 2
Herr von Froberville, E. 1
Herr Gouvy, Th. 1
Herr Guilmaut, Alex. 1
Herr Heyberger, J., Musikdirector 1
Herr de Kervéguen 1
Herr Lamoureux, Charles 1
Frau de Lavergne 1
Herr Legouix 1
Herr Lenepveu 1
Fräulein Lewkowicz 1
Herr von Lombardière 1
Frau Marjolin-Scheffer 1
Herr Pfeiffer, Georges J. 1
Herren Pleyel, Wolff & Co. 1
Frau de Ridder 1
Herr Rodrique, E., Bankier 1
Herr Sainbris 1
Herr Guillot de Sainbris 1
Herr Saint Saëns, Camille, Tonkünstler 1
Herr Abbé Seigneur 1
Frau Szarvady, Wilhelmine 1
Herr Tavernier, P. 1
Herr Tellefsen, T. D. A. † 1
Frau Viardot-Garcia, Pauline 1
Herr Wittmann, Hugo 1
Herr Wolff, A., Tonkünstler 1

Pau.

Frau de St. Cricq Dartigaux † 1

ITALIEN.

Expl.

Mailand.

Das Conservatorium der Musik 1
Herr Hoepli, U., Buchhandlung 1

Neapel.

Herr Florimo, Fr., Bibliothekar 1

Rom.

Accademia di S. Cecilia 1

NIEDERLANDE.

Haag.

Herr Nicolai, W. F. G., Musikdirector 1
Herr Dr. Scheurleer, Fr. 1

Middelburg.

Herr de Jonge van Ellemeet 1

Rotterdam.

Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst 1
Herr Serruys, Alex., Gen.-Consul 1

NORWEGEN.

Christiania.

Herr Lindemann, L. M., Organist 1
Herr Stang, W. B., Dr. phil. 1

RUSSLAND.

Helsingfors.

Herr Faltin, R., Univ.-Musikdirector 1

Moskau.

Herr Jürgenson, P. J., Musikalienhandlung 1
Herr Tanejew, Sergli, Pianist 1

St. Petersburg.

Die russische Musikgesellschaft 1
Herr Albrecht, Robert 1
Herr Becker, Carl, Staatsrath † 1
Herr Bernard, M., Musikalienhandlung 1
Herr Brassin, Louis, Professor am Conservatorium der Musik † 1
Herr Büttner, A., Musikalienhandlung 1
Herr Safonow, W., Tonkünstler 1

Riga.

Die Stadtbibliothek 1
Herr Bergner, W., Domorganist 1
Herr Pacht, Pastor † 1
Herr von Rudnitzki, Geh. Rath 1

Walk.

Herr Ulmann, Dr. L. 1

Warschau.

Herr Freyer, A., Organist 1

SCHWEDEN.

Lund.

Die musikalische Kapelle 1

Norköping.

Herr Anjou, N. J., Just. u. Rathsherr † 1

Stockholm.

	Expl.
Die Königliche Musik-Akademie	1
Herr Hallström, Ivar	1
Herr Lindblad, A. F. †	1
Herr Rubenson, F. A.	1

Upsala.

Die Königliche akademische Kapelle	1

SCHWEIZ.

Basel.

Der Gesangverein	1
Herr Dr. Bagge, Selmar, Director der Allgemeinen Musikschule	1
Herr Glaus, Alfred, Organist	1
Herr Löw, Rudolph, Tonkünstler	1
Herr Riggenbach Stehlin	1
Herr Thurneysen, E.	1
Herr Volkland, A., Kapellmeister	1
Herr Walther, A., Musikdirector	1

Bern.

Die Eidgenössische Musikgesellschaft	1

Lausanne.

St. Cäcilia, Gesangverein	1
Herr Dr. Cart, W., Professor	1

Schaffhausen.

Herr Imhof, Pfarrer	1

Winterthur.

Herr Rieter-Biedermann, J., Musikalienhandlung	1

Zürich.

Herr Hegar, Friedrich, Musikdirector	1
Frau Schnyder von Wartensee	1

SPANIEN.

Madrid.

	Expl.
Herren Bailly-Bailliere	1

VEREINIGTE STAATEN.

Baltimore.

Peabody Institute, Musical Library	1

Boston.

Harvard, Musical Association	1
Herr Leonhard, Hugo †	1
Herr Dr. Tuckerman, S. P.	1

Cambridge (Massachusett).

Harvard College Library	1

Ft. Dodge, (Jowa.)

Herr Gray, R. S.	1

Hartford (Connecticut).

Herr Lyman, Christopher C. †	1

Montreal (Canada).

Herr Warren, S. P.	1

New-Haven.

Yale College	1

New-York.

Astor Library	1
Herr Eddy, Clarence	1
Herren Martens Brothers, Musikalienhandlung	1
Herr Dr. Ritter, Fr. L.	1
Herr Schirmer, G., Musikalienhandlung	1
Herr Stechert, Gustav E., Buchhandlung	1
Herr Thomas, Theodor	1
Herr Warren, S. P.	1

Oberlin.

Herr Cady, Calvin B.	1

Ogdensburg.

Herr Dumouchel, Edouard A.	1

Joh. Seb. Bach's

Orchesterwerke.

Ouverturen

in Cdur, Hmoll, Ddur, Ddur.

Sinfonia in Fdur.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

Im vorliegenden Bande finden sich die Orchesterwerke Bach's vereinigt: vier Ouverturen und als Zugabe eine «Sinfonia».

Die Bezeichnung «Ouverture», welche im Besondern nur den breit ausgeführten ersten Sätzen dieser Werke zukommt, hat Bach als Collectivtitel auf die ganze Reihe der Stücke angewandt, die als zusammengehörig anzusehen sind. Die Bezeichnungen «Suite» oder «Partie» (Partita) wurden ehedem nur den ähnlichen Werken für einzelne Instrumente, namentlich denen für Clavier, beigelegt; sie würden ebenso gut auf diese Orchesterwerke passen. Ein jedes derselben beginnt mit einer sogenannten französischen Ouverture: einem langsamen, ernsten Theil, an den sich ein schnellerer, fugirter Theil reiht, der dann auf den ersten Theil zurückführt und damit den ganzen Satz abschliesst. Nach der Ouverture folgen verschiedene andere Sätze, meist in Tanzform: Sarabanden, Gavotten, Couranten und dergl. Doch kommen auch Sätze vor, welche sich nicht an die damals gebräuchlichen Tanzformen binden; so in der Hmoll Ouverture ein «Rondeau», eine «Badinerie» (Spielerei), in der ersten Ddur Ouverture ein «Air», in der zweiten eine «Réjouissance» (Belustigung). Spitta giebt von all' diesem in seiner Bach-Biographie eine ebenso eingehende Auskunft als anziehende Schilderung. Die Reihenfolge, in der die vier Ouverturen vorliegend erscheinen, hält, so weit sich dies nach den begleitenden Umständen schliessen lässt, die chronologische Ordnung ein: die erste Ouverture ist wohl die früheste und fällt noch, wie die zweite, in die Cöthen'sche Zeit des Componisten, während die beiden anderen, reicher als jene instrumentirten auf die Leipziger Zeit zu rechnen sind, wahrscheinlich auf die Jahre 1729 bis 1736, in denen Bach Dirigent des Telemann'schen Collegium musicum war, für welches er möglicherweise auch die am Schluss dieses Bandes zugegebene «Sinfonia» zurecht gemacht hat.

Mit Dank ist der Mühe und Sorgfalt zu gedenken, welche der am 30. Mai 1883 in Gandersheim verstorbene «Königl. Holländ Lieutenant-Capellmeister» Ferdinand Böhme auf die Durchsicht der handschriftlichen Unterlagen für die Zwecke der Redaction verwendet hat.

Ouverture in Cdur. (Seite 3.)

Vorlagen:

1. Eine handschriftliche Partitur aus Pölchau's Nachlass unter Nr. 292 auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.
2. Alte handschriftliche Stimmen, die aus dem Bach'schen Archiv in Hamburg stammen und von da gleichfalls in die Königliche Bibliothek übergegangen sind.
3. Ein anderes handschriftliches Stimmenexemplar aus späterer Zeit, ehemals im Besitze der Singakademie in Berlin, seit 1854 auf der Königlichen Bibliothek; angefertigt nach der Partitur unter Nr. 1.

4. Die Anfang des Jahres 1853 bei C. F. Peters in Leipzig unter der Verlagsnummer 3541 gedruckt erschienene, von S. W. Dehn redigirte Ausgabe, durch welche die Ouverture zum ersten Male veröffentlicht worden ist (Dörffel'scher Catalog Nr. 1081—1092). Diese Ausgabe ist nach den Stimmen unter Nr. 2 angefertigt worden.

Das Autograph Bach's ist nicht vorhanden. In Ermangelung desselben sind als die wichtigste Vorlage die Stimmen unter Nr. 2 anzusehen. Sie bestehen aus 32 Blättern und haben auf dem Umschlag den Titel:

C dur | *Ouverture* | *da J. S. Bach.*

Innen lautet der Titel:

Ouverture | *à* | *2 Hautbois* | *2 Violini* | *Viola* | *Fagotto* | *con* | *Cembalo* | *di* | *Johan Sebastian* | *Bach.*

Dehn berichtet, dass die Überschriften der einzelnen Sätze in diesen Stimmen ganz den Character der Handschrift Bach's trügen. Das mag sein. Sie rühren aber wahrscheinlich, wie die Ähnlichkeit der betreffenden Buchstaben darthut, ebenso wie alles Andere von dem Copisten her, der am Ende der Fagottstimme sich mit «*Scrips. C. G. M.*» unterzeichnet hat.

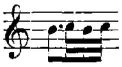
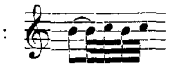
Das Stimmenexemplar unter Nr. 3 ist dadurch von besonderem Interesse, dass die Continuostimme durchgehend mit Generalbassbezifferung versehen ist. Ob diese Bezifferung von Bach selbst herrührt, lässt sich freilich nicht bestimmt behaupten. Doch ist die Möglichkeit dieses Falles ihrer Erscheinungsform nach nicht ausgeschlossen, und aus diesem Grunde die Bezifferung vorliegend mit abgedruckt worden.

Die Ouverture besteht aus folgenden Sätzen: *Ouverture*, *Courante*, *Gavotte I. II.* «*alternativement*», *Forlane*, *Menuet I. II.* «*alternativement*», *Bourrée I. II.* «*alternativement*», *Passepied I. II.*

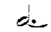
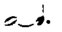
Seite 3, Takt 1. Ursprünglich ist weder die Tempobezeichnung *Grave*, noch die Bezeichnung *Vivace* beim Eintritt des schnellen Satzes (Seite 4, wo das Taktzeichen 𝄵 steht) vorhanden. Beide Bezeichnungen, die Dehn in seiner Ausgabe aufgenommen hat, erscheinen als von anderer Hand hinzugeschrieben.

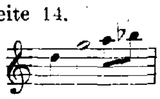
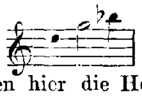
Die Vorlagen Nr. 1 und 2 bezeichnen: «Cembalo», die Vorlage Nr. 3: «Basso Continuo», die Vorlage Nr. 4: «Basso e Cembalo».

Seite 3, Takt 2, Violine II., viertes Achtel. Die Vorlage Nr. 1 hat abweichend $\bar{\bar{c}}$.

Seite 4, Takt 1, drittes Viertel. Die Figur  ist so zu verstehen: ; so auch anderwärts.

Seite 7, Takt 2, Fagott und Continuo, zehntes Sechzehntel. Das *f* sämmtlicher Handschriften giebt Dehn als *fis*.

Seite 13, Takt 3. Die Achtelpause fehlt in allen Stimmen, die Theilung ist überall:  (wie hier), würde aber für den $^{3}/_{2}$-Takt correcter lauten:  (wie bei Dehn). Dasselbe gilt vom Schlusstakt der Courante Seite 14.

Seite 20, Takt 1, Hoboe I.; in Vorlage Nr. 2: , während Hoboe II. u. Violine I. haben: . Dehn hat die beiden Achtel *a b* für alle drei Stimmen gesetzt, wogegen hier die Hoboe I. mit den beiden anderen Stimmen in Übereinstimmung gebracht worden ist.

Ouverture in H moll. (Seite 24.)

Vorlagen:

1. Die Originalstimmen Bach's auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.
2. Eine von S. Hering angefertigte Partitur ebendaselbst.
3. Ein geschriebenes Stimmenexemplar aus neuerer Zeit desgleichen.

4. Die bald nach der vorhergehenden Ouverture bei C. F. Peters unter der Verlagsnummer 3544 erschienene, von S. W. Dehn redigirte Ausgabe, durch welche das Werk überhaupt zum ersten Male im Druck veröffentlicht worden ist (Dörffel'scher Catalog Nr. 1093—1103). Dieser Ausgabe haben die Originalstimmen unter Nr. 1 zu Grunde gelegen.

Die Originalstimmen sind im Jahre 1854 aus dem Besitze der Singakademie in Berlin in die Königliche Bibliothek übergegangen. Der von Bach auf ihren Umschlag geschriebene Titel lautet:

Hmoll | *Ouverture* | *a* | *1 Flauto* | *2 Violini* | *Viola* | *e* | *Basso* | *di* | *J. S. Bach.*

Sie umfassen 26 Blätter. Die Flötenstimme ist mit «*Traversiere*», die Bassstimme mit «*Continuo*» überschrieben. Letztere ist mit Bezifferung versehen. Die Noten sind überall dick, breit und deutlich.

Die Ouverture enthält folgende Sätze: *Ouverture*, *Rondeau*, *Sarabande*, *Bourrée I. II.* «*alternativement*», *Polonaise* mit *Double*, *Menuet*, *Badinerie*.

Seite 21, Takt 1. Keine der Vorlagen hat zu Anfang eine Tempobezeichnung, auch nicht bei Eintritt des schnellen Satzes, der in den Handschriften mit $\not{2}$, bei Dehn mit ₵ und «Fuga» bezeichnet ist. Die Tempobezeichnung *Lentement* bei Eintritt des Dreiviertel-Taktes (Seite 31, Takt 16) hat Bach selbst hinzugeschrieben. Die Vorlagen Nr. 1 und 2 bezeichnen: «Continuo», die Vorlage Nr. 3: «Contrabasso e Cembalo», die Vorlage Nr. 4: «Basso e Continuo».

Seite 24, Takt 4, zweites Viertel, Bezifferung. Vorlage Nr. 1 hat «7», Vorlage Nr. 2 «$\begin{smallmatrix}6\\4\\3\end{smallmatrix}$», Vorlage Nr. 4 «$\begin{smallmatrix}6\\4\\2\end{smallmatrix}$».

Seite 25, vorletzter Takt, Violine I.: drittes Viertel nach Vorlage 1 $\overline{\overline{eis}}$, wogegen die anderen Vorlagen $\overline{d}$ haben wie die Flöte.

Seite 26, Takt 22, Violine I., viertes Viertel. Dehn setzt abweichend von den handschriftlichen Vorlagen $\overline{fis}$ statt $\overline{h}$.

Ouverture in D dur. (Seite 40.)

Vorlagen:

1. Alte handschriftliche, vielfach gebrauchte Stimmen, früher im alten Bach'schen Archiv in Hamburg, gegenwärtig auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.
2. Ein anderes geschriebenes Stimmenexemplar, das im Jahre 1854 aus der Bibliothek der Singakademie in Berlin in die Königliche Bibliothek übergegangen ist und daselbst unter der Catalognummer 208 aufbewahrt wird.
3. Eine Partiturabschrift vom ersten Satze aus neuerer Zeit, unter der Nummer 274 in der nämlichen Bibliothek.
4. Die im Sommer 1854 bei C. F. Peters in Leipzig unter der Verlagsnummer 3556 gedruckt erschienene, von S. W. Dehn redigirte Ausgabe, durch welche die Ouverture zum ersten Male veröffentlicht worden ist (Dörffel'scher Catalog Nr. 1104—1110).
5. Die im Jahre 1866 bei Bartholf Senff in Leipzig erschienene «neue Ausgabe» von Ferdinand David.

Die wichtigste dieser Vorlagen sind die unter Nr. 1 angeführten Stimmen. Sie umfassen 24 Blätter und zeigen auf dem ihnen zugehörigen Umschlage folgenden Titel:

D♮ | *Ouverture* | *à 10 Stromenti* |

Hautbois { *Primo* / *Secondo* } | *Violini* { *Primo* / *Secundo* } | *Trombe* { *Primo* / *Secundo* / *Terzo* } |

Tympana | *Alto Viola col Basso* |

del Sign: J. S. Bach.

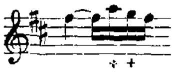
Drei von diesen Stimmen sind von Bach eigenhändig geschrieben: eine *Violino I.*, *Violino II.* und eine Continuo-Stimme ohne Bezifferung. Die übrigen Stimmen sind sämmtlich von einer und derselben Handschrift angefertigt. Von Dehn's Hand zeigt der Umschlag die Nummern 274, 153 und die Bemerkung: «in Partitur gesetzt Dehn 1/7 50».

Das Stimmenexemplar unter Nr. 2 verzeichnet in seinem Titel nur die Instrumente, ohne dabei den Namen des Componisten zu nennen. Es stimmt, entgegen der betreffenden Bemerkung in der Dehn'schen Ausgabe, nicht überall mit dem Exemplar unter Nr. 1 «genau» überein. Von den zwei Bassstimmen, die es enthält, ist die eine mit Bezifferung versehen.

Die Dehn'sche Ausgabe ist nach den Stimmen unter Nr. 1 angefertigt. Die David'sche Ausgabe, welche «für die Aufführungen im Gewandhause zu Leipzig genau bezeichnet» und in den Trompeten behufs leichterer Ausführbarkeit für die heutigen Instrumente nach Erforderniss abgeändert, im letzten Satze überdies auch mit einer C-Clarinettenstimme versehen worden ist, konnte für den vorliegenden Neudruck zwar nicht in Berücksichtigung kommen; doch da sie in ihrer Anbequemung für das heutige Orchester mit dem Bach'schen Instrumentalcolorit sehr schonungsvoll verfährt, so darf sie immerhin als ein annehmbarer Ersatz für das Original angesehen werden. Mendelssohn, von dem jene Änderungen und die Clarinettenbeigabe herstammen, hat das Werk nach langer Ausserachtlassung auf diese Weise neu zu Tage gefördert und gewiss dadurch der musikalischen Welt seiner Zeit einen nicht zu unterschätzenden Dienst erwiesen. Die erste Aufführung des Werkes im gegenwärtigen Jahrhundert, wahrscheinlich auch die erste nach Bach's Tode in Leipzig, fand am 15. Februar 1838 im Gewandhause unter Mendelssohn's Leitung statt.

Das Werk besteht aus folgenden Sätzen: *Ouverture*, *Air*, *Gavotte I. II.*, *Bourrée*, *Gigue.*

Seite 40, Takt 1. Die Bezeichnungen *Grave* am Anfang und *Vivace* beim Eintritt des 2-Taktes, welche sich bei Dehn vorfinden, hat Ph. Em. Bach in der Vorlage Nr. 1 hinzugesetzt; von Bach selbst ist an der zweiten Stelle in der Violine I. nur ein «*viste*» vermerkt worden.

Seite 40, Takt 5, Hoboen, zweites Viertel. Nach Vorlage Nr. 1:  , abweichend von Violine I.

Seite 57. Die autographen Stimmen (Vorlage 1) haben bei Gavotte II. eine «2» als Taktbezeichnung.

Seite 60. Takt 6, Violine II., erstes Viertel. Nach Vorlage 1 *a fis*, nach der Dehn'schen Ausgabe *h fis*.

Ouverture in Ddur. (Seite 66.)

Vorlagen:

1. Eine Partiturabschrift von Fischhof auf der Königlichen Bibliothek in Berlin.
2. Ein von Penzel geschriebenes Stimmenexemplar im Besitze des Herrn Kammersängers Hauser in Carlsruhe.

3. Die im Jahre 1881 unter der Verlagsnummer 6494 bei C. F. Peters in Leipzig gedruckt erschienene Ausgabe (Dörffel'scher Catalog, Anhang Nr. 120, 121).

Die Fischhof'sche Abschrift hat folgenden Titel:

Ouvertura in D♯ | a 12 Stromenti |
compose di | Giov: Sebast: Bach.

Sie ist ziemlich flüchtig geschrieben und weist eine beträchtliche Anzahl von Schreibfehlern auf. Von den übrigen Vorlagen unterscheidet sie sich hauptsächlich dadurch, dass sie drei Flöten statt der drei Hoboen angiebt.

Ebenso flüchtig geschrieben und mit Schreibfehlern durchsetzt zeigt sich das Stimmenexemplar von Penzel, dem man bekanntlich manche gute und glaubwürdige Copie Bach'scher Compositionen verdankt. Penzel schreibt drei Hoboen vor, die im vorliegenden Falle sicherer als die Flöten anzunehmen sind, da der Umfang der dritten Stimme in der Tiefe sich öfters bis auf $\bar{c}$ erstreckt.

Der gedruckten Ausgabe von Peters, welche F. A. Roitzsch besorgt hat, ist ausser der Abschrift von Fischhof noch «die Gleichauf'sche Abschrift nach Schelble» im Besitz der Verlagshandlung zu Grunde gelegt worden. Auch diese letzterwähnte Abschrift zeigt Hoboen an. Finden sich hin und wieder Verschiedenheiten in der Lesart zwischen der Ausgabe von Peters und der vorliegenden, so erklären sich diese zumeist aus der Verschiedenheit der benutzten Vorlagen.

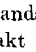
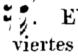
In Ermangelung eines Autographs hielt man die Echtheit des Werkes nicht für sicher verbürgt, woher es kam, dass die Verlagshandlung Peters dasselbe nicht schon früher veröffentlichte und dass auch der Dörffel'sche Catalog es als noch weiterer Bestätigung bedürftig in den «Anhang» verwies. Diese Bestätigung hat es im Jahre 1876 seit Bekanntwerden der Weihnachtscantate *Unser Mund sei voll Lachens* unwiderleglich gefunden (s. Jahrgang XXIII Cantate 110). Der erste, breit ausgeführte Satz der Ouverture ist in der Cantate fast Takt für Takt zu dem prachtvollen Eingangschor verwendet worden, der sie so «grossartig und herrlich» erscheinen lässt: die 23 ersten Takte der Ouverture bilden das Vorspiel der Cantate; mit dem Eintritt des Neunachtel-Taktes setzt der Chor ein und bleibt 145 Takte lang in Thätigkeit; dann schliessen dieselben 21 Takte als Nachspiel den Satz ab, welche in der Ouverture dem Neunachtel folgen. In der Organisation des grossen Mittelsatzes (9/8) besteht die ganze Verschiedenheit nur darin, dass Bach in der Cantate zwischen Takt 123 und 124 der Ouverture (Seite 78 Takt 11 und 12 des vorliegenden Druckes) vier Takte eingeschaltet und die Schlusstakte 142 und 143 der Ouverture in Wegfall gebracht hat, so dass die Cantate im Ganzen 145, die Ouverture nur 143 Takte im Neunachtel zählt; in der Lesart selbst hat Bach nur die ersten vier Takte bei dem Eintritt des Chores, wie er dies für wirksamer erachtete, abgeändert. Die Abweichungen, welche sich sonst noch vorfinden, sind nicht wesentlich. Man kann also wohl sagen, dass Bach die vier Chorstimmen dem Instrumentale der Ouverture einfach zugesetzt hat. Wer würde aber bei Ansicht dieses Chores, oder gar bei einer lebensvollen Ausführung desselben*) auf den Gedanken kommen, dass die Singstimmen wegfallen könnten? Der Vocalpart erscheint in der Cantate so wesentlich und unumgänglich nöthig, so ureigen für den kirchlichen Zweck, dass man in keiner Weise die Möglichkeit erkennt, ihn zu entfernen, um ein musi-

*) Eine solche Ausführung — die erste vielleicht nach Veröffentlichung der Cantate — veranstaltete mit grossem Erfolge der Bach-Verein in Leipzig am 17. Februar 1877; gleichen Erfolg hatte der Verein bei der nächstfolgenden Aufführung des Chores am 16. December 1877.

kalisch vollständiges, doch im Character ganz anderes Gebild, wie die Ouverture es ist, daraus hervorgehen zu lassen, dass man, selbst in Kenntniss dieser Möglichkeit, kaum der Annahme sich entschlagen kann, Bach habe von allem Anfang an den Tonsatz zugleich mit dem Chore von seinem Genius empfangen. Der Fall ist höchst merkwürdig. — Der Cantatensatz bot natürlich zugleich willkommene Veranlassung, den Text der Ouverture nach Bedarf zu berichtigen oder abzuglätten. Die Originalpartitur der Cantate giebt die Instrumentirung mit drei Hoboen an, die Originalstimmen haben ausser den Hoboestimmen auch zwei Flötenstimmen; die erste Flöte geht hiernach mit der ersten Hoboe beständig im Einklang, die zweite Flöte geht ebenso mit der ersten und zweiten Hoboe abwechselnd.

Die Ouverture besteht aus folgenden Sätzen: *Ouverture*, *Bourrée I. II.*, *Gavotte*, *Menuet I. II.* «*alternativement*», *Réjouissance*.

Seite 66, Takt 2, Tromba II., letzte Note und die darauf folgende. In der Ausgabe Peters *c g* (wie Tromba I.), in der Cantate *f f*.

Seite 66, Takt 3, Hoboe II. III., letztes Taktviertel. In den Handschriften: , nach der Cantate geändert in: . Ebenso geändert Seite 67, Takt 2, Violine II. und Viola.

Seite 66, Takt 6, Hoboe II., viertes Achtel. Handschriften und Ausgabe Peters haben *cis*, hier nach der Cantate in *h* abgeändert.

Seite 67, Takt 2, Violine II., erste Note. Ausgabe Peters liest *d*.

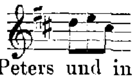
Seite 67, Takt 3, Hoboe I. und Violine I., letzte Note. In der Cantate *h*. In diesem Takte weicht auch die Lesart der zweiten und dritten Hoboe, der zweiten Violine und Viola in der Cantate ab.

Seite 67, Takt 8, Viola. Abweichend von der Cantate.

Seite 68, Takt 5, Hoboe II. III., Violine II., Viola. Desgleichen.

Seite 68, letzter Takt, Hoboe II. und Violine II., fünftes Achtel. In Ausgabe Peters *e*.

Seite 69, Takt 6, Viola, vorletzte Note. Bei Peters *fis* wie Hoboe III.

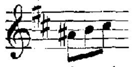
Seite 70, Takt 6, Violine II., erstes Taktdrittel. Bei Peters .

Seite 71, Takt 2, Hoboe I., sechste und achte Note. Bei Peters und in der Cantate *d* nicht *dis*, wie hier).

Seite 72, Takt 11, Fagott und Continuo, fünfte Note. Bei Peters und in der Cantate *gis*.

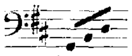
Seite 75, Takt 2, Hoboe III. Bei Peters mit Taktpause (ohne Noten).

Seite 75, Takt 4, Fagott, erstes Taktdrittel. Bei Peters und in der Cantate wie Continuo: *h d fis*.

Seite 75, Takt 8, Hoboe II., erstes Taktdrittel. In den Handschriften und bei Peters: ; ist nach Violine II. in *h h* geändert worden, wie auch in der Cantate so zu finden ist.

Seite 76, Takt 4 und 5, Hoboe III. Bei Peters abweichend, in der Cantate wie hier.

Seite 76, Takt 7, Violine I., fünftes Achtel. In der Cantate mit ♮, also *f*.

Seite 76, Takt 10, Fagott und Continuo, erstes Taktdrittel. Die Cantate hat .

Seite 77, Takt 3 ff., Fagott. Bei Peters und in der Cantate zeigt sich die Stelle mit dem Violoncello vertauscht.

Seite 79, Takt 2, Violine I., fünftes Achtel. Bei Peters und in der Cantate hoch *e*.

Seite 79, Takt 4, Hoboe III., drittes Taktdrittel. Bei Peters und in der Cantate *fis h*.

Seite 80, Takt 8, Violine II., erste Note. Bei Peters *fis*.

Seite 80, Takt 8, Viola, letzte Note. In der Cantate *fis*.

Seite 81, Takt 2, Hoboe III., erste Note. In der Cantate *a*. — Ebenda, Violine II., erste Note. In der Cantate tief *d*.

Seite 81, Takt 4, Hoboe III., letzte Note. Bei Peters *h*. — Ebenda, Viola, letzte Note. Bei Peters und in der Cantate *h*.

Seite 81, Takt 5, Viola, letzte Note. Bei Peters *e*.

Seite 81, Takt 9, Viola, zweite Note. In der Cantate *g*.

Seite 82, Takt 3, Viola, dritte Note. Bei Peters und in der Cantate *h*.

Seite 83, Takt 7, Hoboe III., erste Note. Bei Peters *cis*.
Seite 86, Takt 8, Hoboe III. Beide Noten bei Peters eine Terz höher.
Seite 89, Takt 2, Violine I. Bei Peters der ganze Takt wie Hoboe I.
Seite 89, Takt 6, Continuo, erste Note. Bei Peters *a*. Von dem Menuet an bis zum Schluss hat die Peters'sche Ausgabe keine Fagottstimme.
Seite 92, Takt 4 von unten, Hoboe I. und Violine I., letzte Note. Bei Peters *g*.
Seite 94, Takt 2, Hoboe III., viertes Achtel. Bei Peters *fis*.
Seite 94, Takt 9, Hoboe III., drittes Achtel. Bei Peters *e*. — Ebenda Viola, viertes Achtel. Bei Peters *d*.

Sinfonia in Fdur. (Seite 96.)

Diese «Sinfonia» kann, da sie dem Leser nichts Neues bietet, nur als eine Zugabe zu den vorangegangenen Ouverturen angesehen werden. Man erkennt in ihr sofort das erste der Brandenburg'schen Concerte, welche Jahrgang XIX dieser Ausgabe mitgetheilt hat. Sie besteht aus folgenden Sätzen: *Sinfonia*, *Adagio*, *Menuet* mit zwei Trios. Den breit ausgeführten Allegro-Satz im Sechsachtel-Takt und den Polacca-Zwischensatz des Concertes enthält sie nicht; auch die «concertirende kleine Geige» fehlt ihr; die übrigen Sätze giebt sie aber unverkürzt, so dass sich der Inhalt mit den Sätzen des Concertes bis auf verschiedene Abweichungen im Einzelnen deckt. Was den ersten Satz im Besondern anlangt, so trifft man ihn auch als Einleitungsmusik zu der Cantate *Falsche Welt, dir trau' ich nicht* (s. Jahrgang XII² Seite 27). Hier erscheint er ebenfalls ohne concertirende Violine und in den Einzelnheiten (z. B. den Hörnern Seite 96, Takt 8 ff.) mehr noch übereinstimmend mit den vorliegenden Lesarten, als mit denen des Concertes. Da nun dieser Cantatensatz auf die Originalpartitur und die Originalstimmen Bach's sich gründet, so kann der authentische Ursprung der Form, wie der Satz in der «Sinfonia» steht, nicht angezweifelt werden; man darf deshalb auch die Wahrscheinlichkeit gelten lassen, dass ebenso der Adagio-Satz des Concertes, wie er vorliegend ohne concertirende Geige erscheint, auf Bach selbst zurückzuführen sei oder wenigstens seinem Willen nicht fern gelegen habe.

Die alte Partitur-Handschrift, in der die «Sinfonia» sich erhalten hat, unterstützt diese Annahme. Sie trägt am Ende das Signum: «*Fine scr. Penzel im April* 1760»; sie liegt also Bach's Zeit noch ziemlich nahe und stammt von einem Manne her, der vermuthlich nicht ohne Bedacht den Titel schrieb: «*Sinfonia di Giov. Seb. Bach*». Diese Partitur befindet sich im Besitze des Herrn Kammersängers Hauser in Carlsruhe.

Von den Abweichungen der vorliegenden «Sinfonia» sind die bemerkenswerthesten nachstehend verzeichnet.

Seite 96, Takt 1, viertes Achtel. Hier Quartsextaccord von *F*, in der Cantate und dem Concert Dreiklang von *C*. Dieser Fall wiederholt sich öfters in gleicher oder ähnlicher Weise (z. B. 100, 5; 101, 4; 103, 4). Diese Änderungen hat jedenfalls Bach nicht selbst vorgenommen; sie gehören vielmehr unter jene Art von «Verbesserungen», welche sich die Kleinen gegen den Meister hin und wieder erlaubt haben.
Seite 96, Takt 6, Hoboe III., letzte Note. Hier *d*, dort (in der Cantate und dem Concert) *a*.
Seite 96, Takt 7, Viola, erste Note. Hier *g*, dort *d*.
Seite 96, Takt 7, Violine II., zweite Takthälfte. Hier *e cis d e* wie in der Cantate, im Concert *b c d e*. Die Bässe hierzu correspondirend mit *cis a h cis*. bez. *c a b c*; ebenso die Hoboe II. mit *cis*, bez. *c*.

Seite 96, Takt 7, Hoboe III., letzte Note mit der darauf folgenden im nächsten Takte. Hier $\bar{a}$ $\bar{\bar{d}}$, in der Cantate und im Concert $\bar{e}$ $\bar{d}$.

Seite 96, Takt 8 ff., Hörner. Hier wie in der Cantate, dagegen im Concert beide gegen einander vertauscht.

Seite 96, Takt 9, Violine II., viertes Achtel. Hier $\bar{c}$, in der Cantate und im Concert $\bar{g}$.

Seite 97, Takt 4, Hoboe III., viertes Achtel. Hier *e*, dagegen bei derselben Stelle Seite 101, Takt 10 *f*. Cantate und Concert haben beide Male *e*. Das *f* wieder eine jener «Verbesserungen», welche man im ersten Falle wahrscheinlich einzutragen vergessen hat.

Leipzig, im December 1885.

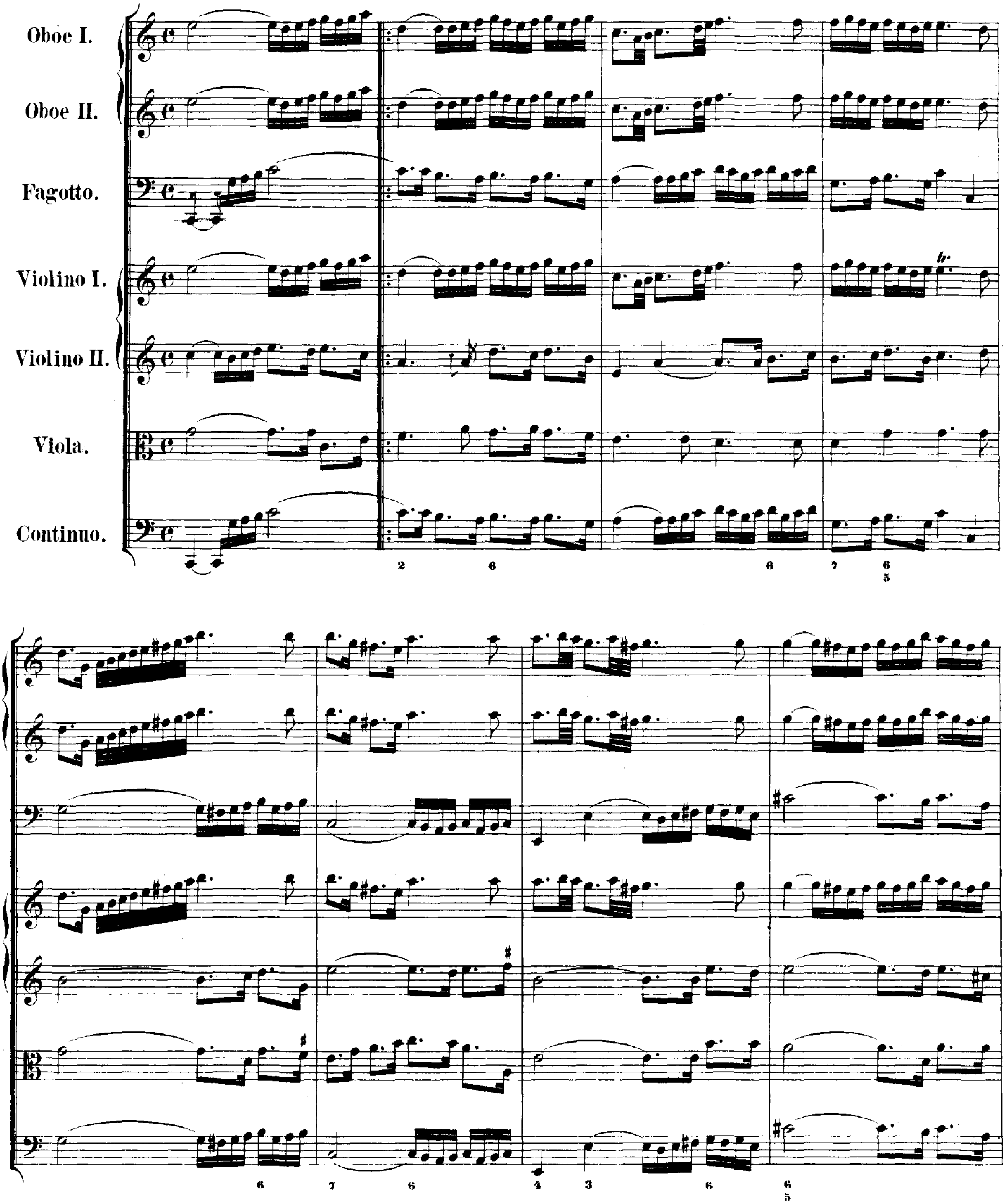
Alfred Dörffel.

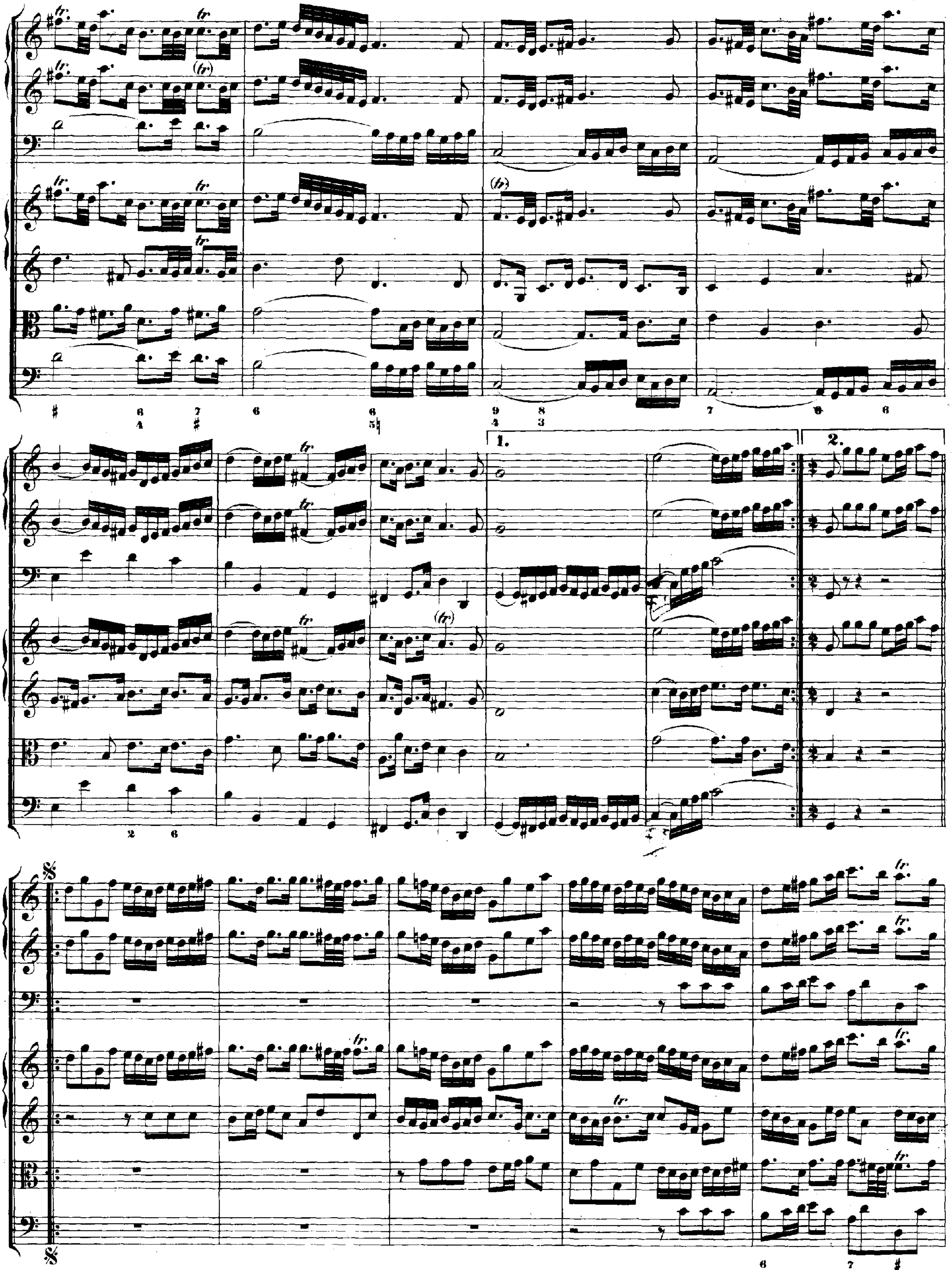
Ouverturen

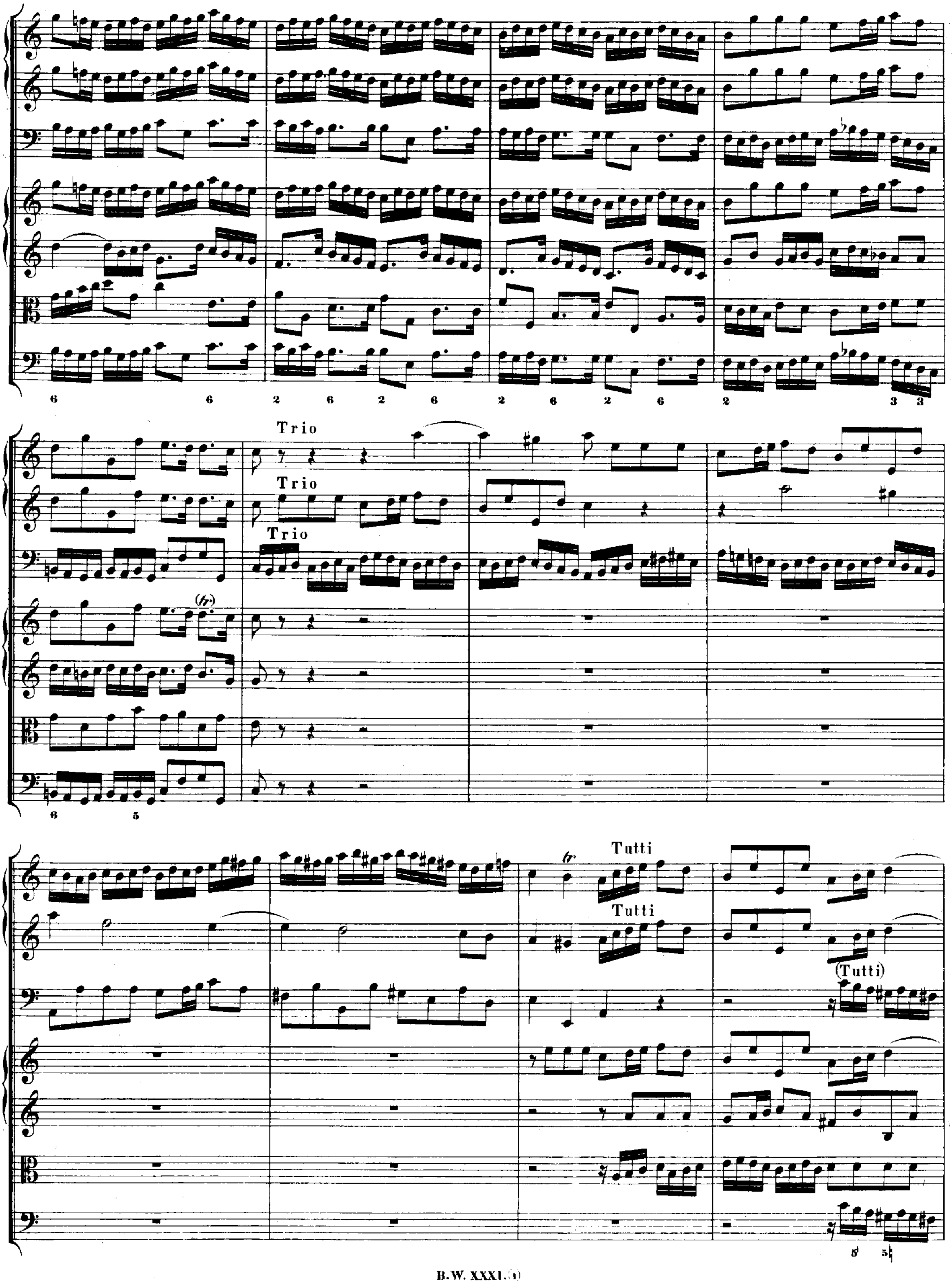
für

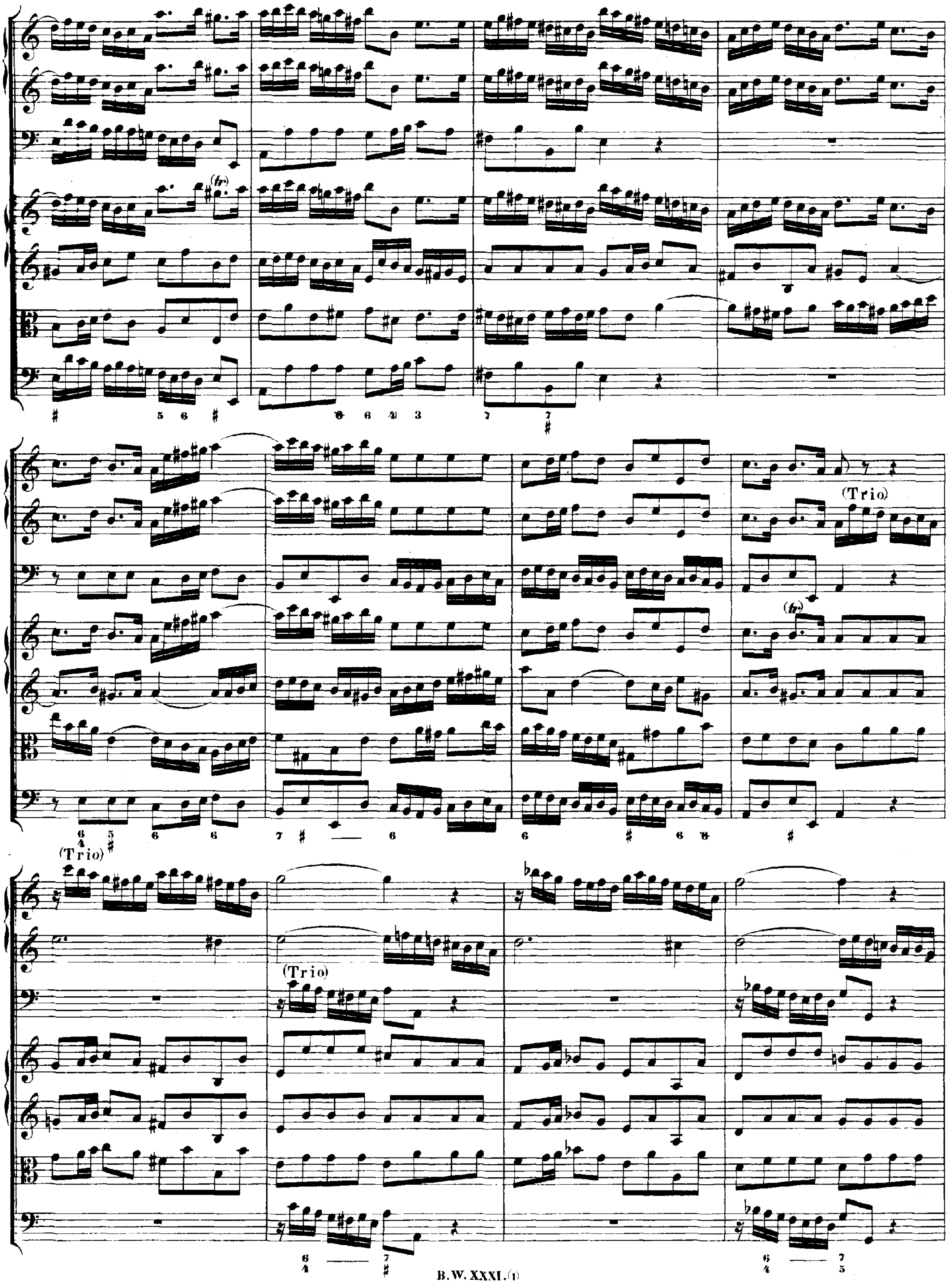
Orchester.

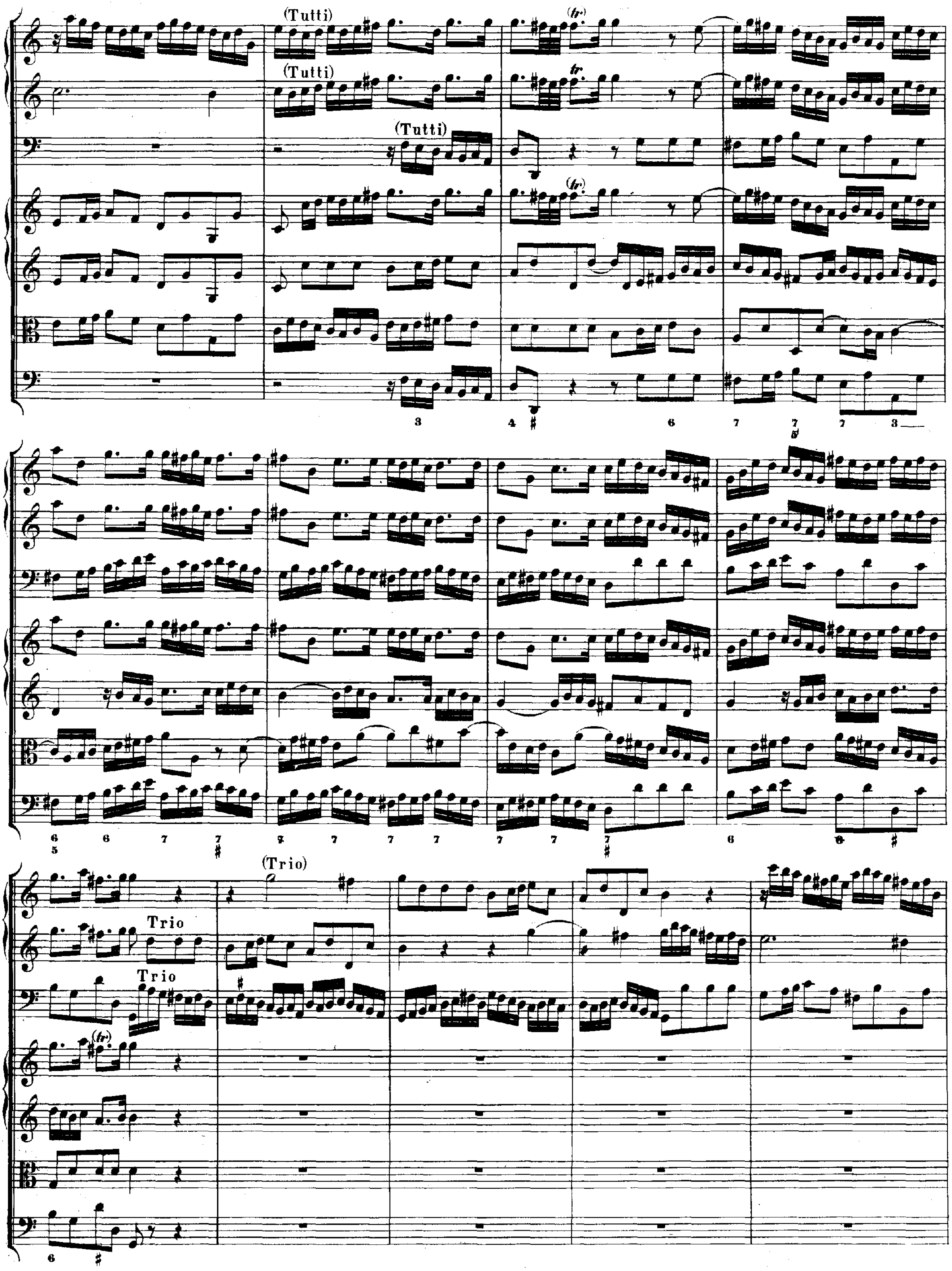
OUVERTURE.

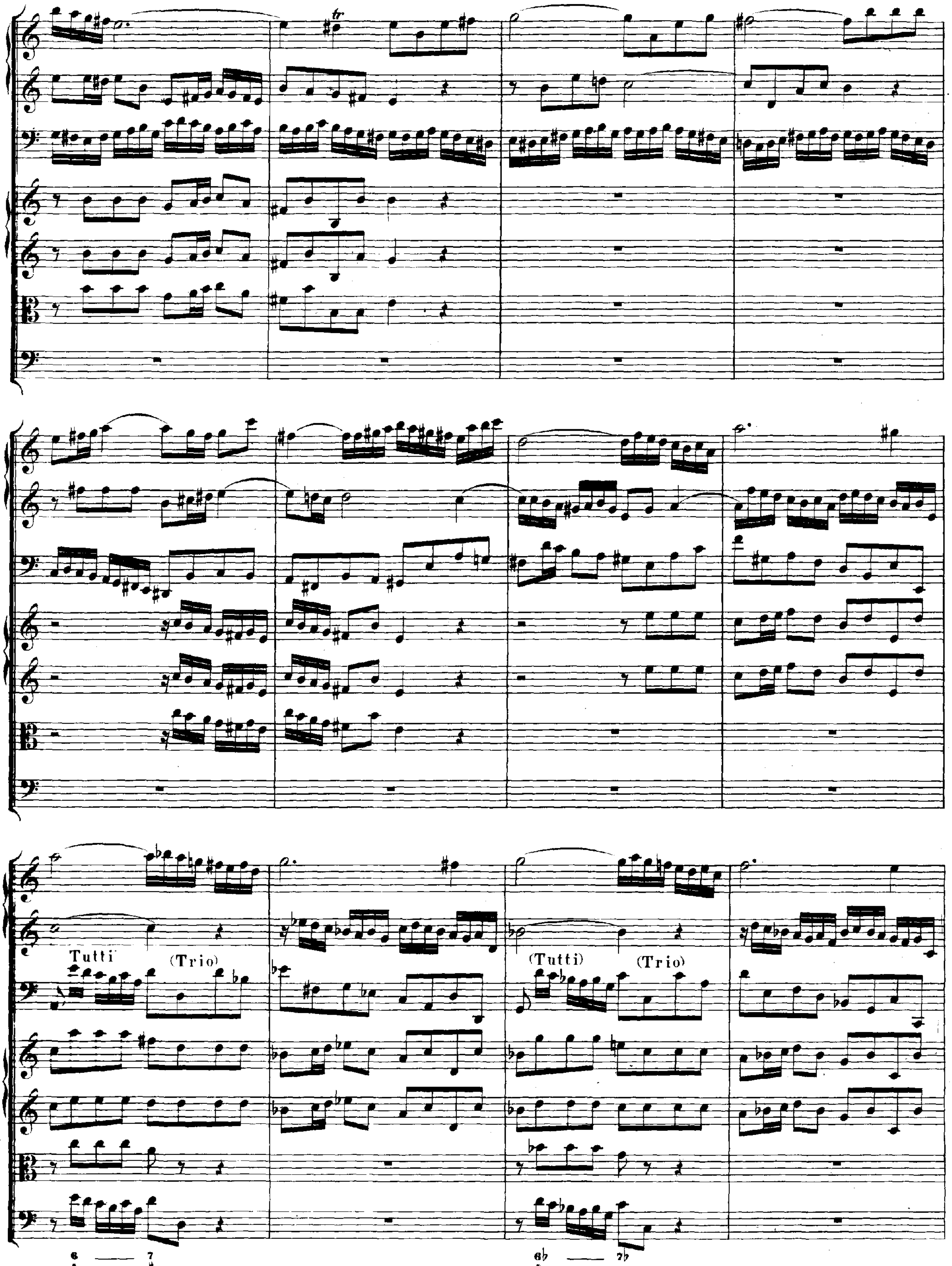


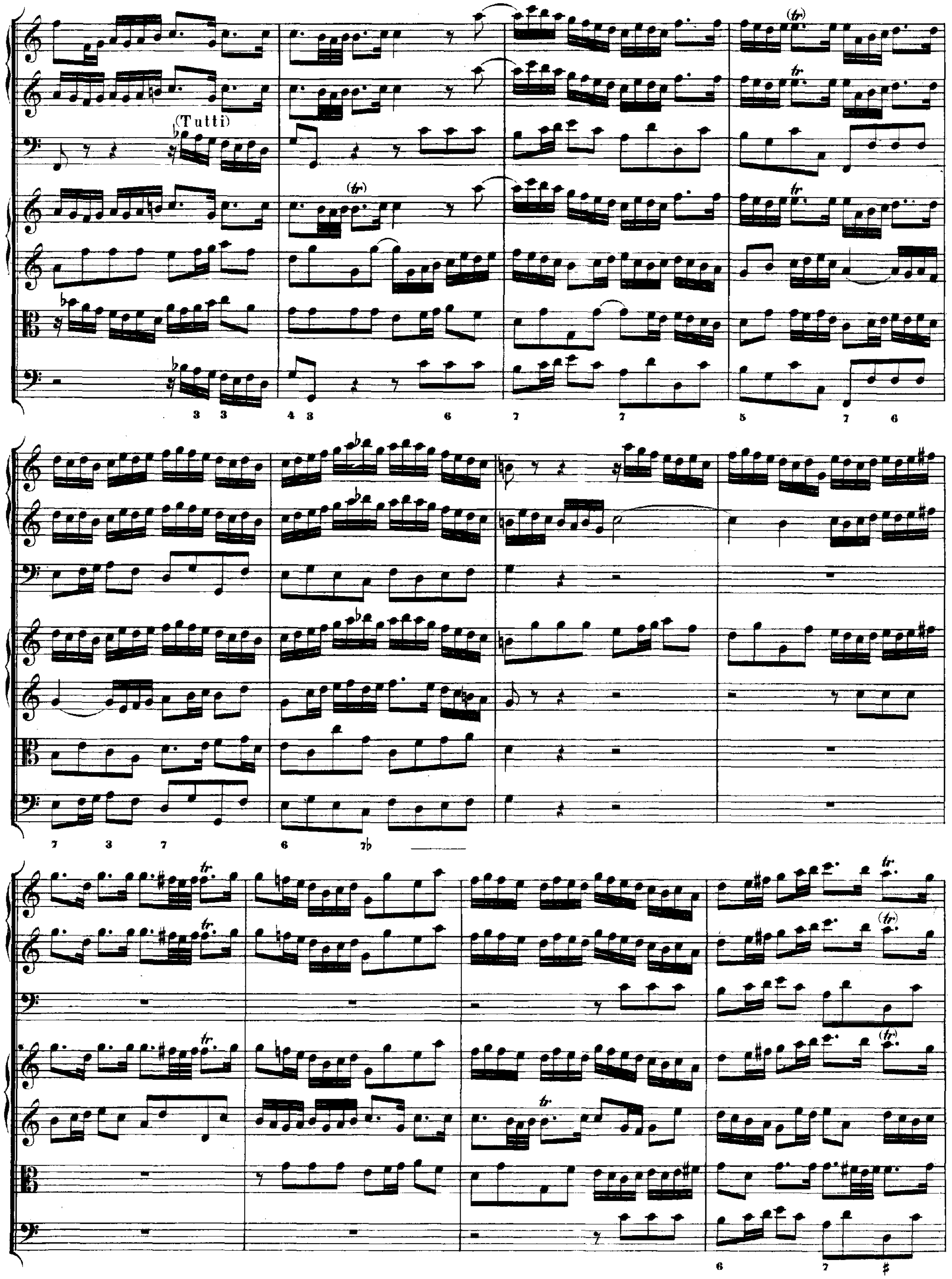

1.
2.

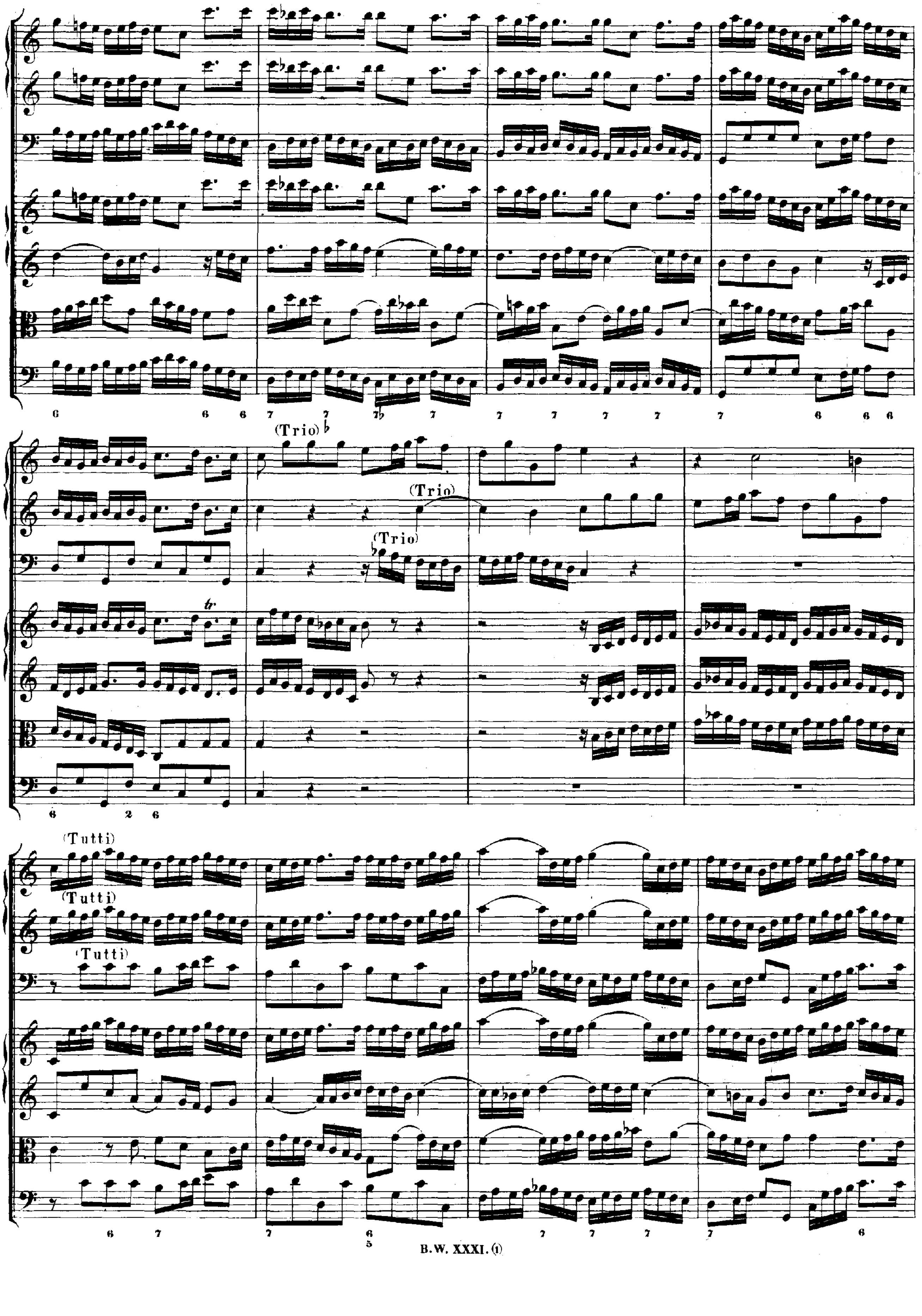

Trio
Trio
Trio
(tr)
tr
Tutti
Tutti
(Tutti)

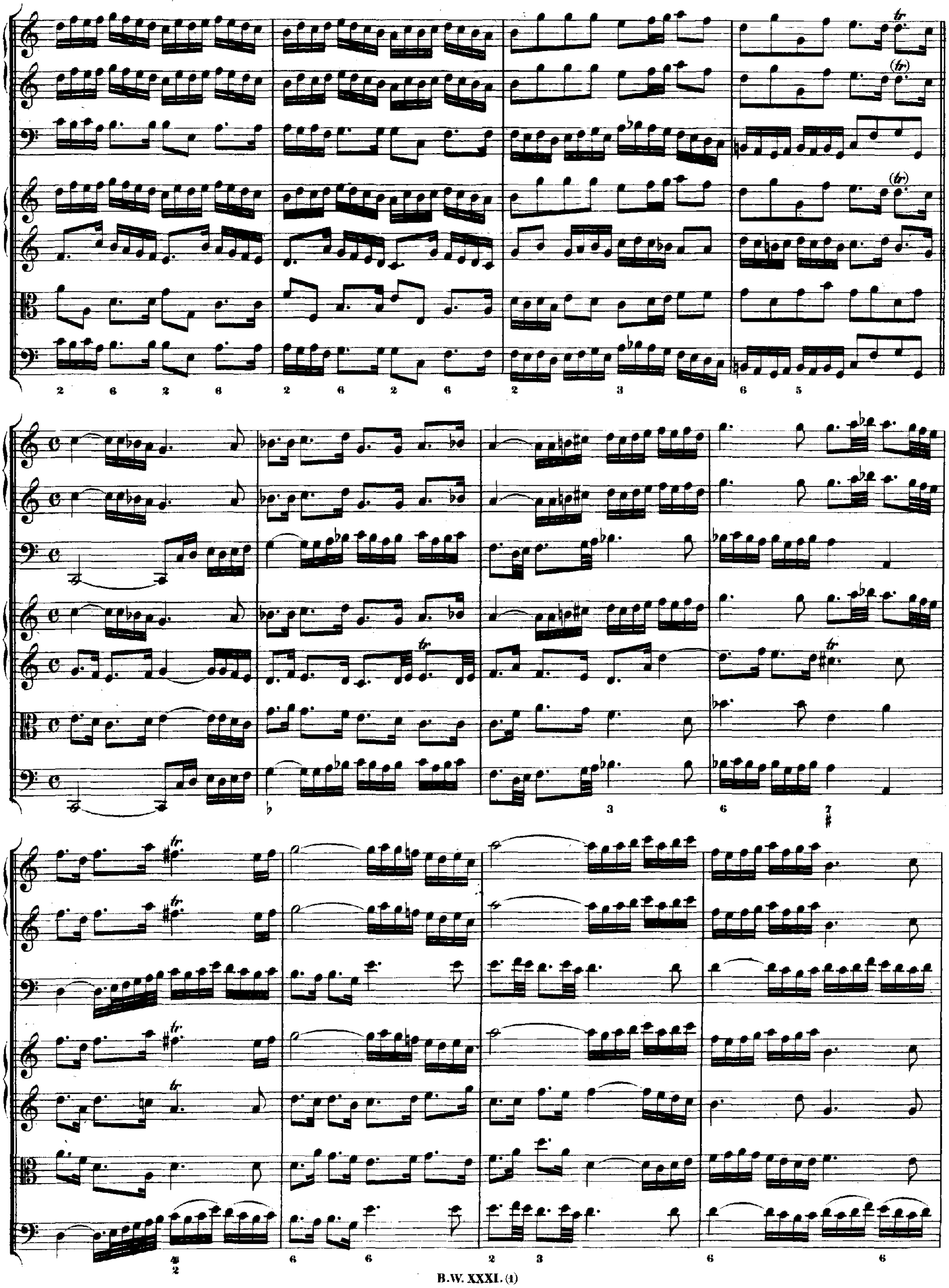

(tr)
(Trio)
(tr)
(Trio)
(Trio)
(Trio)

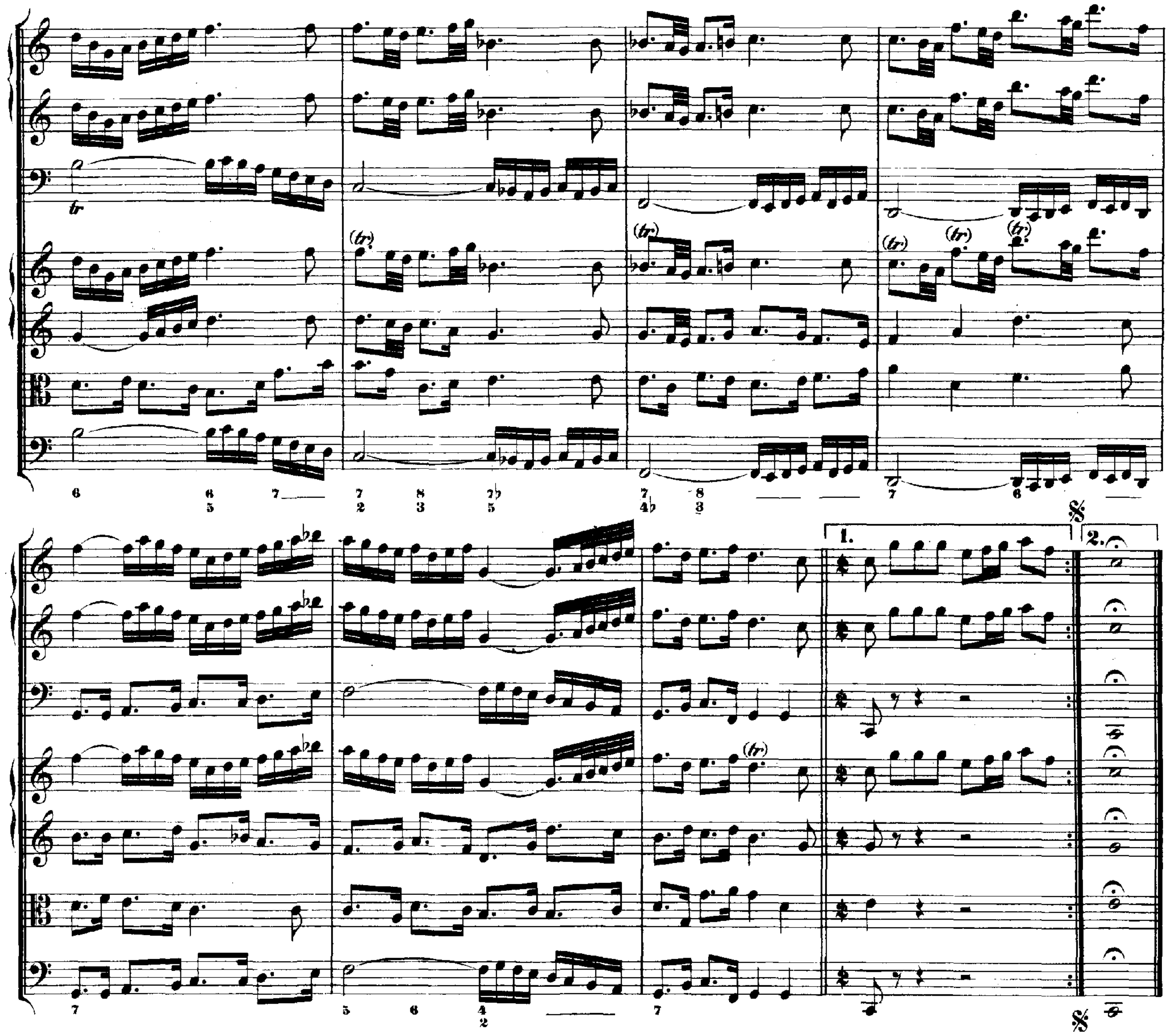

(Tutti)
(Tutti)
(Tutti)
(tr)
tr
(tr)
(Trio)
Trio
Trio
(tr)


Tutti
(Trio)
(Tutti)
(Trio)

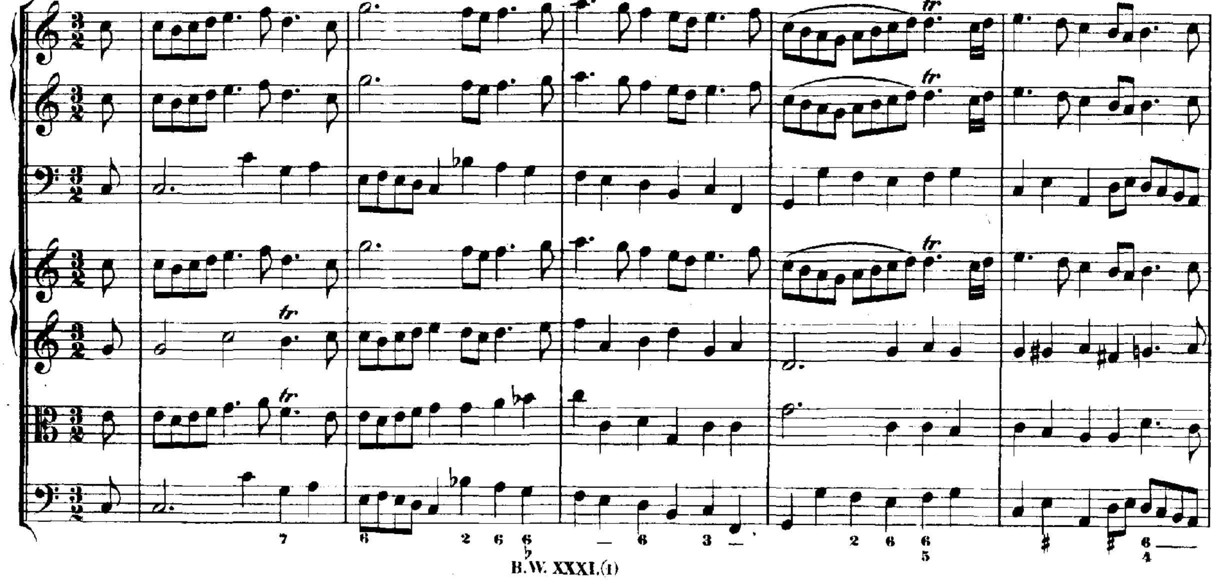

(Tutti)

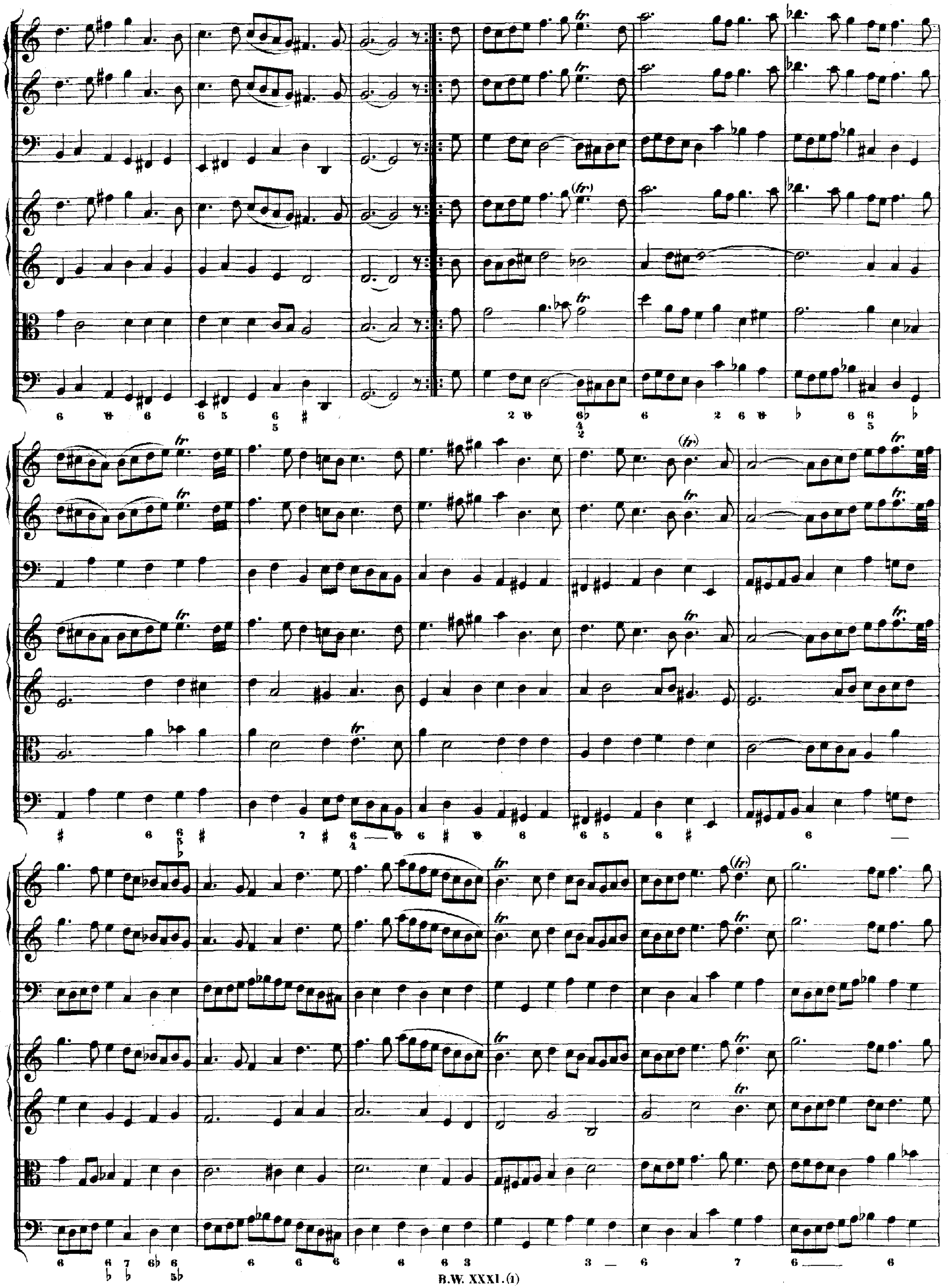

(Trio)
(Trio)
(Trio)
(Tutti)
(Tutti)
(Tutti)

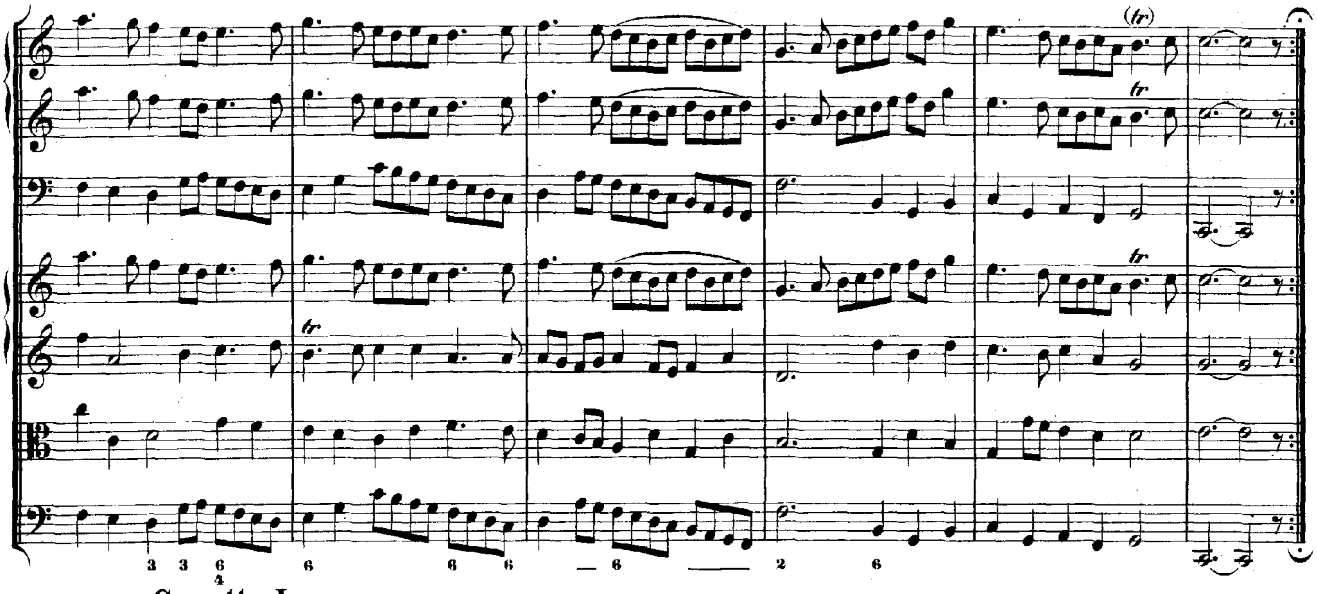




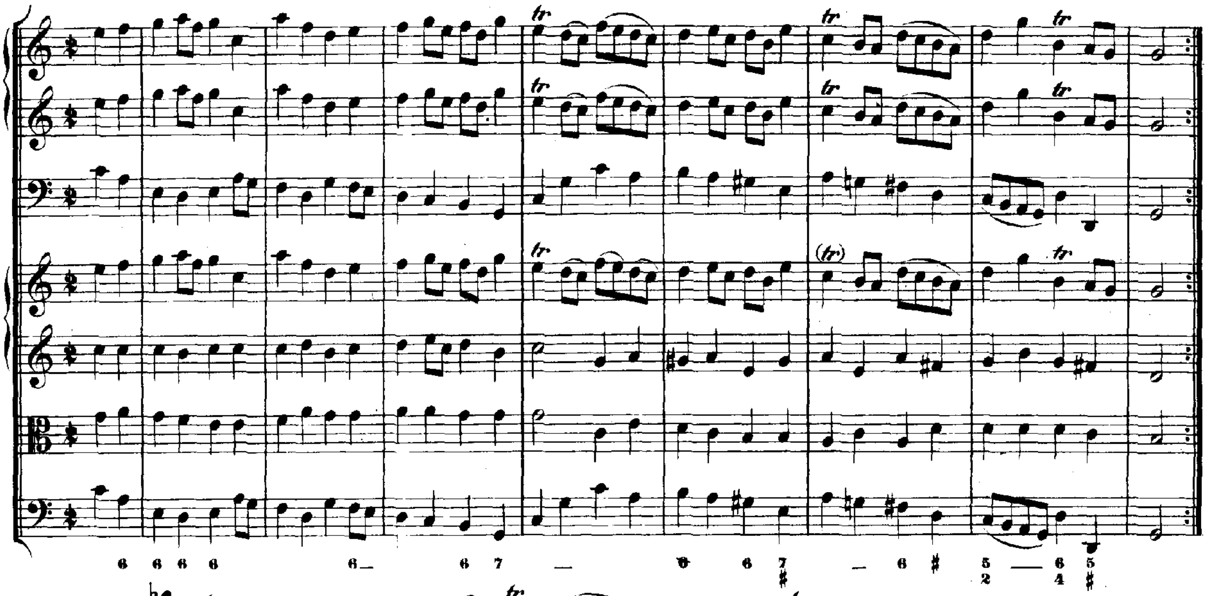
Courante.

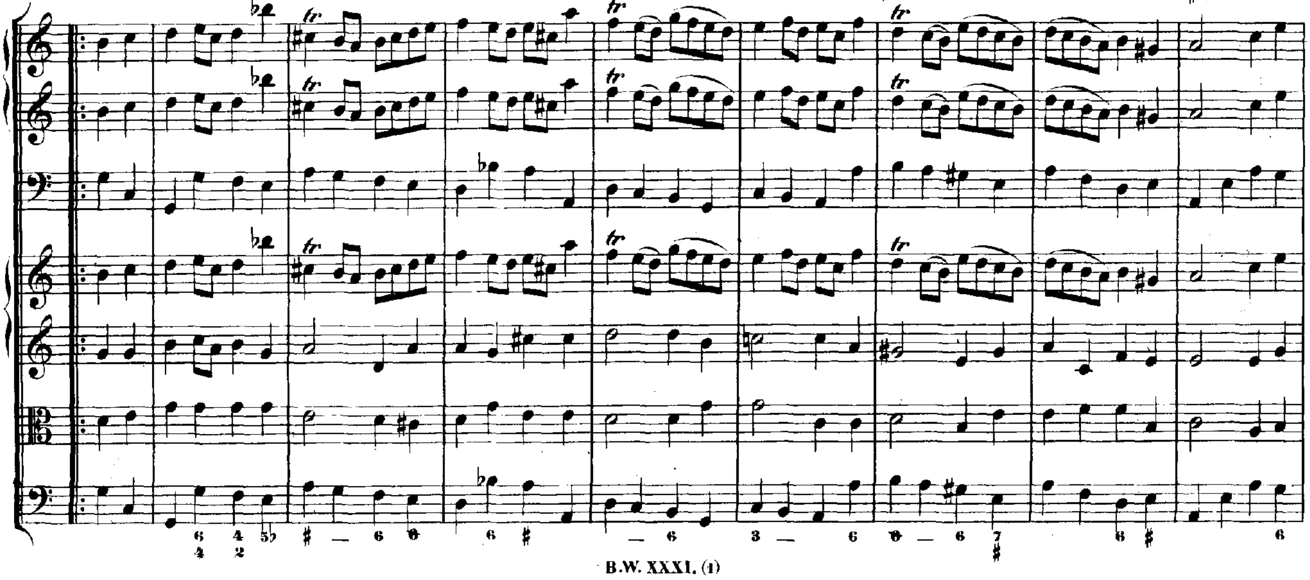


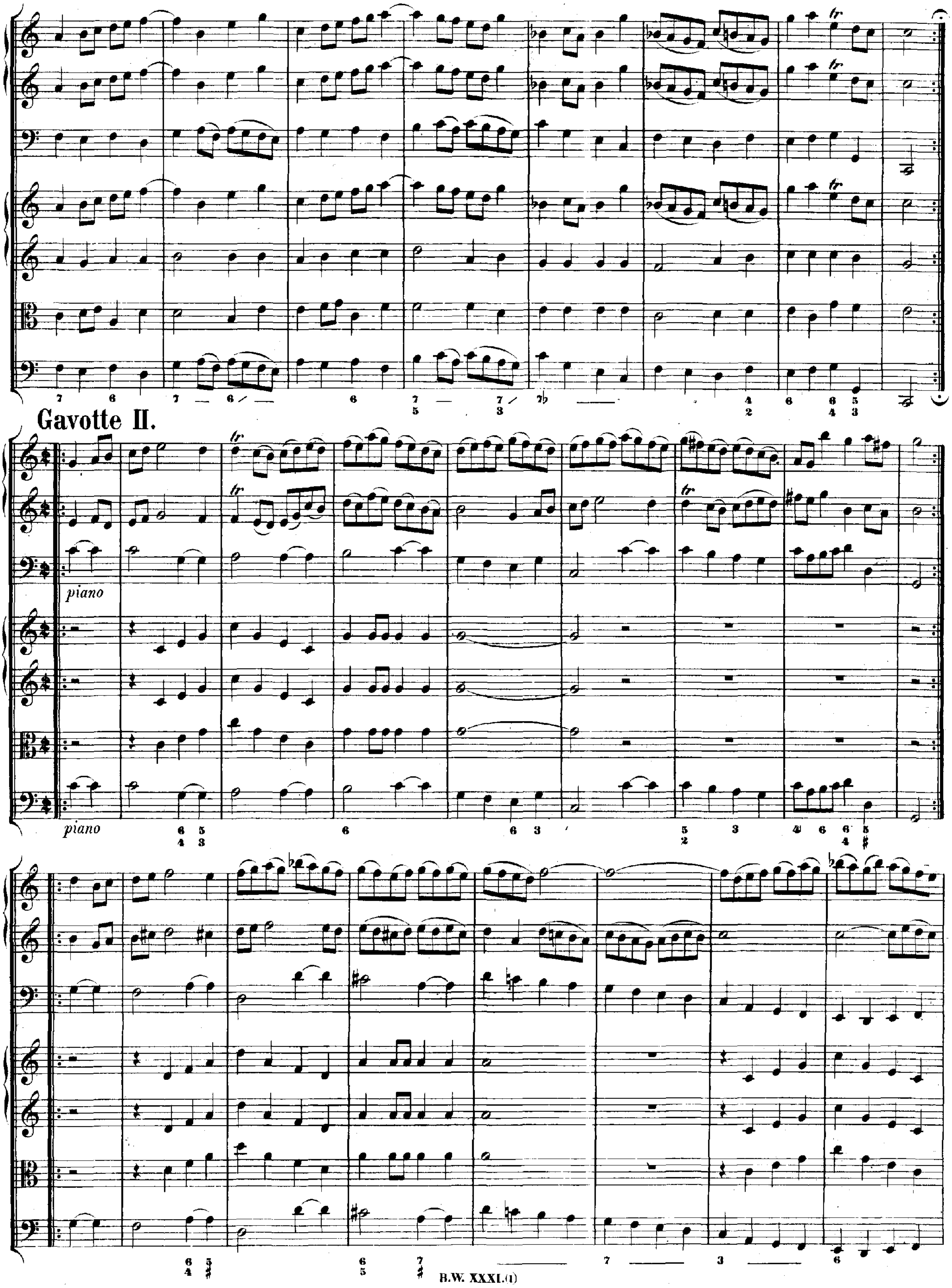


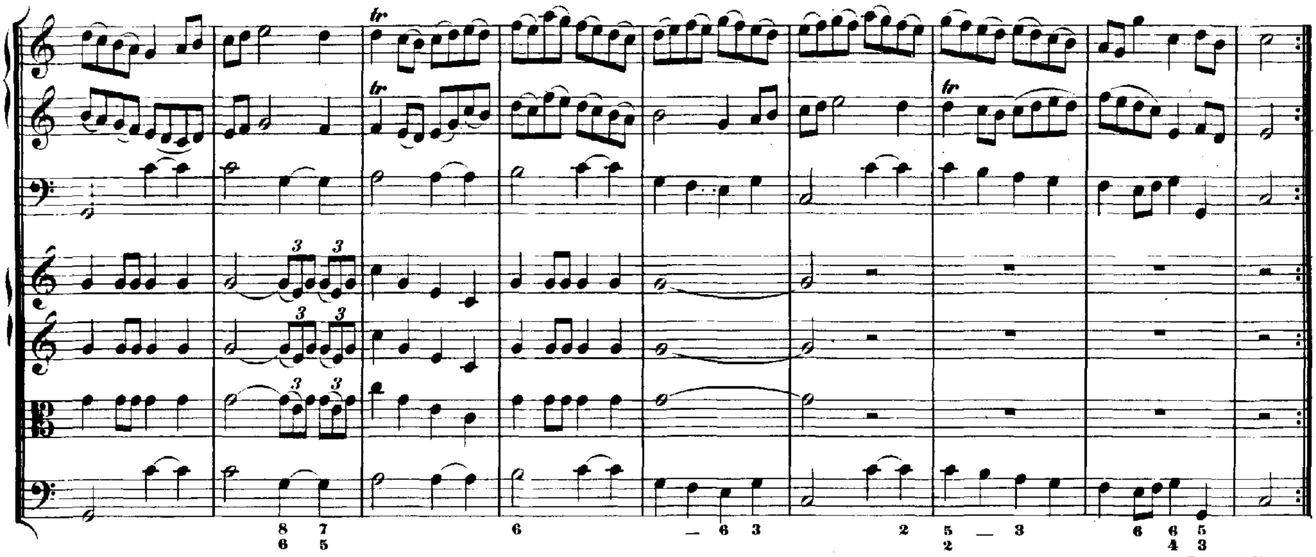


Gavotte I. alternativement.



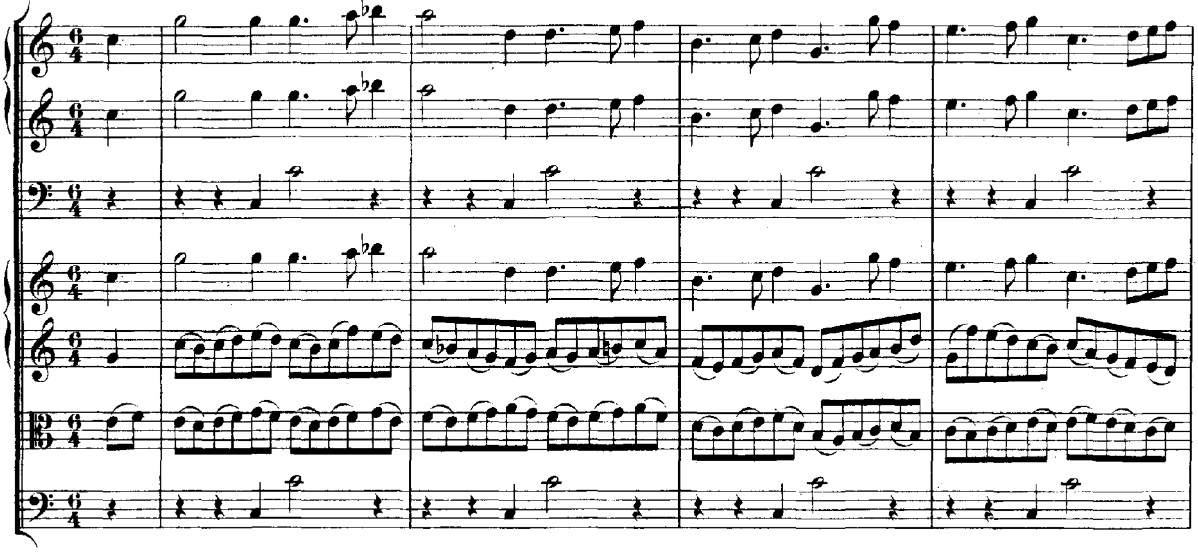


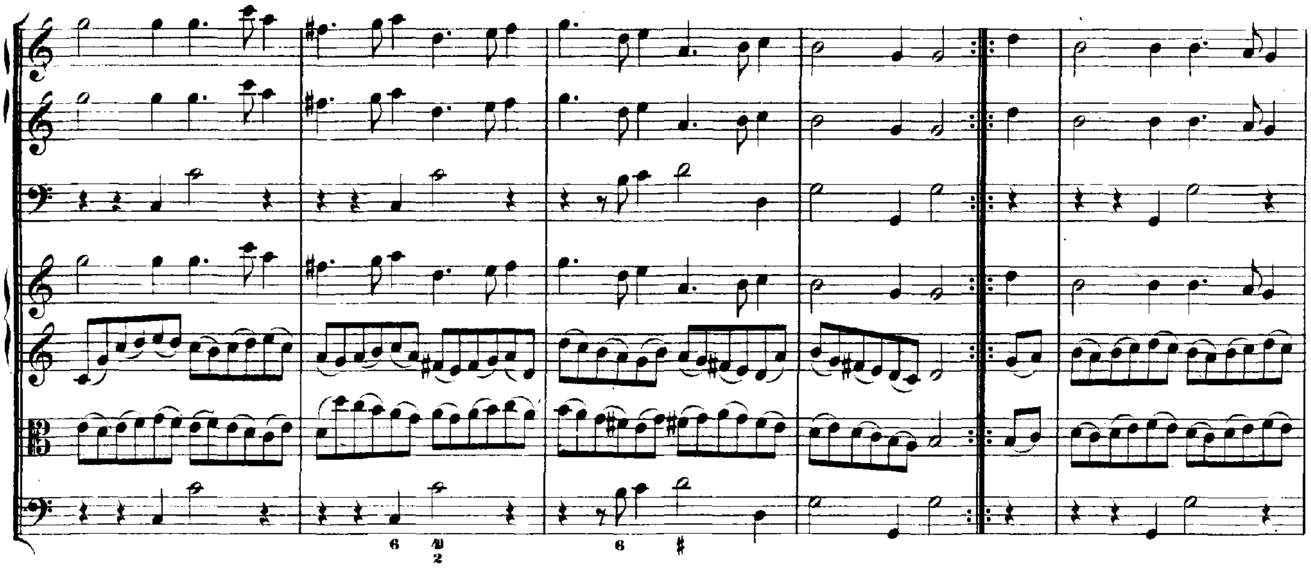

Gavotte II.
piano
piano

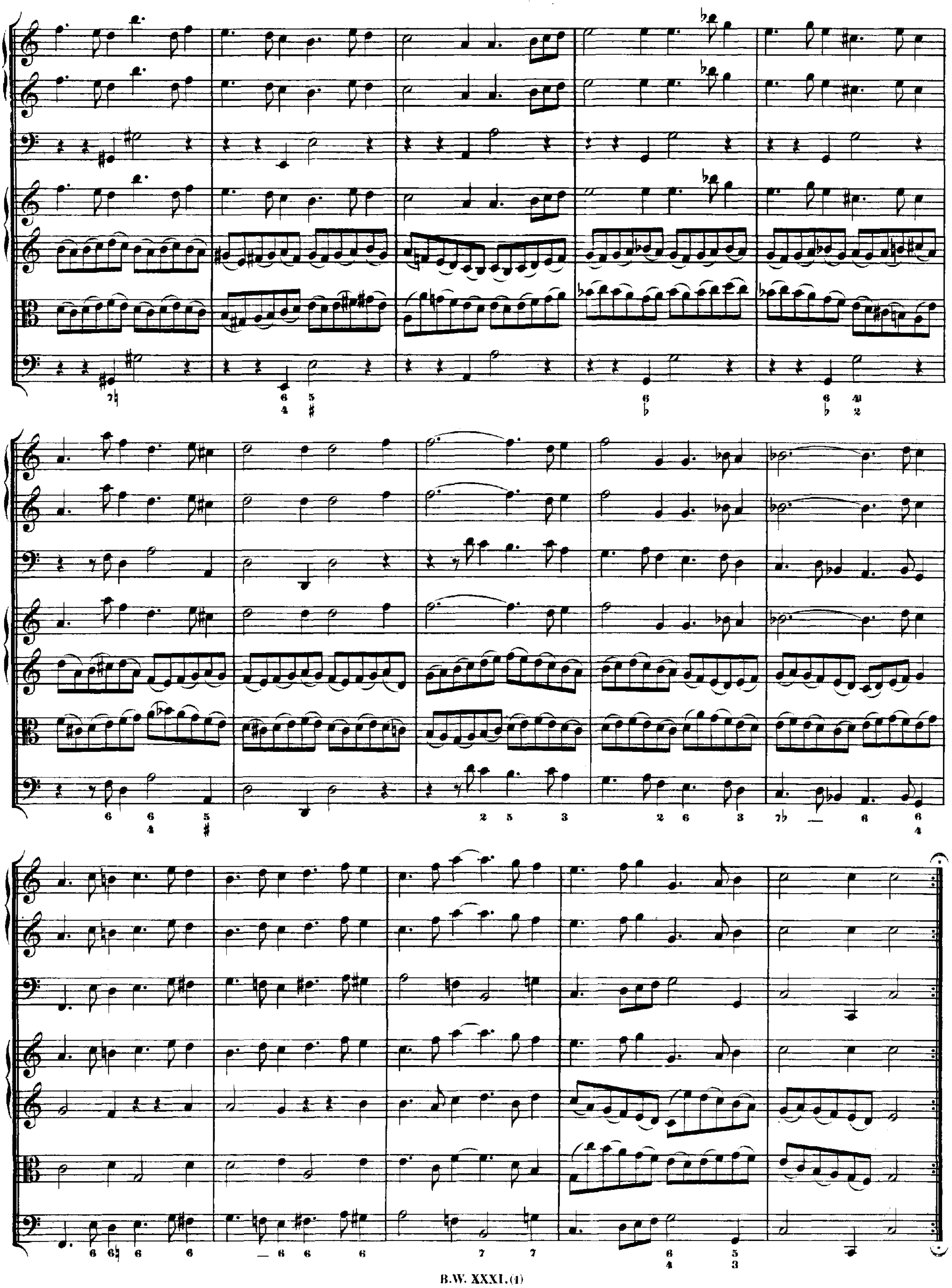


Gavotte I. da Capo.

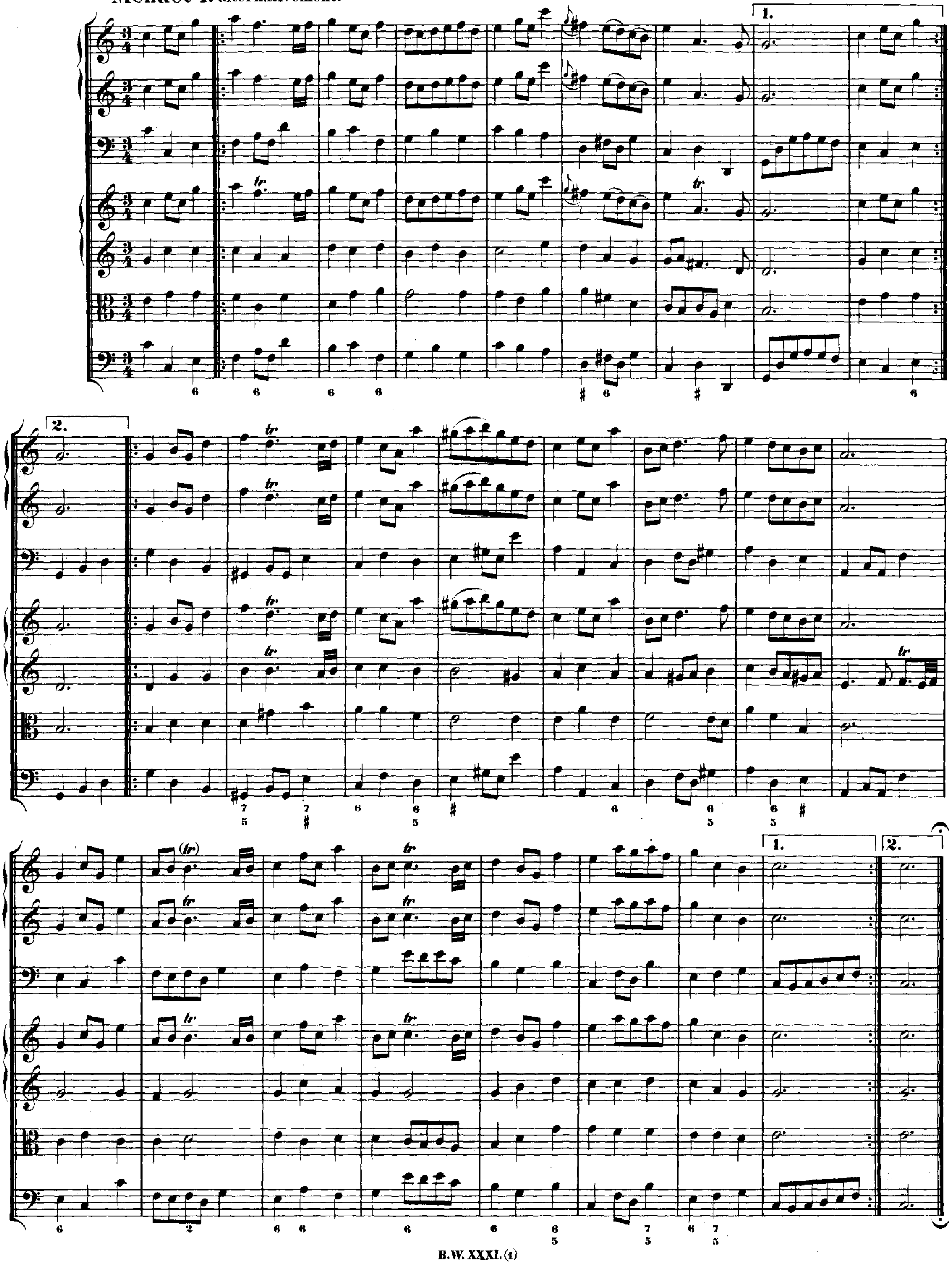
Forlane.



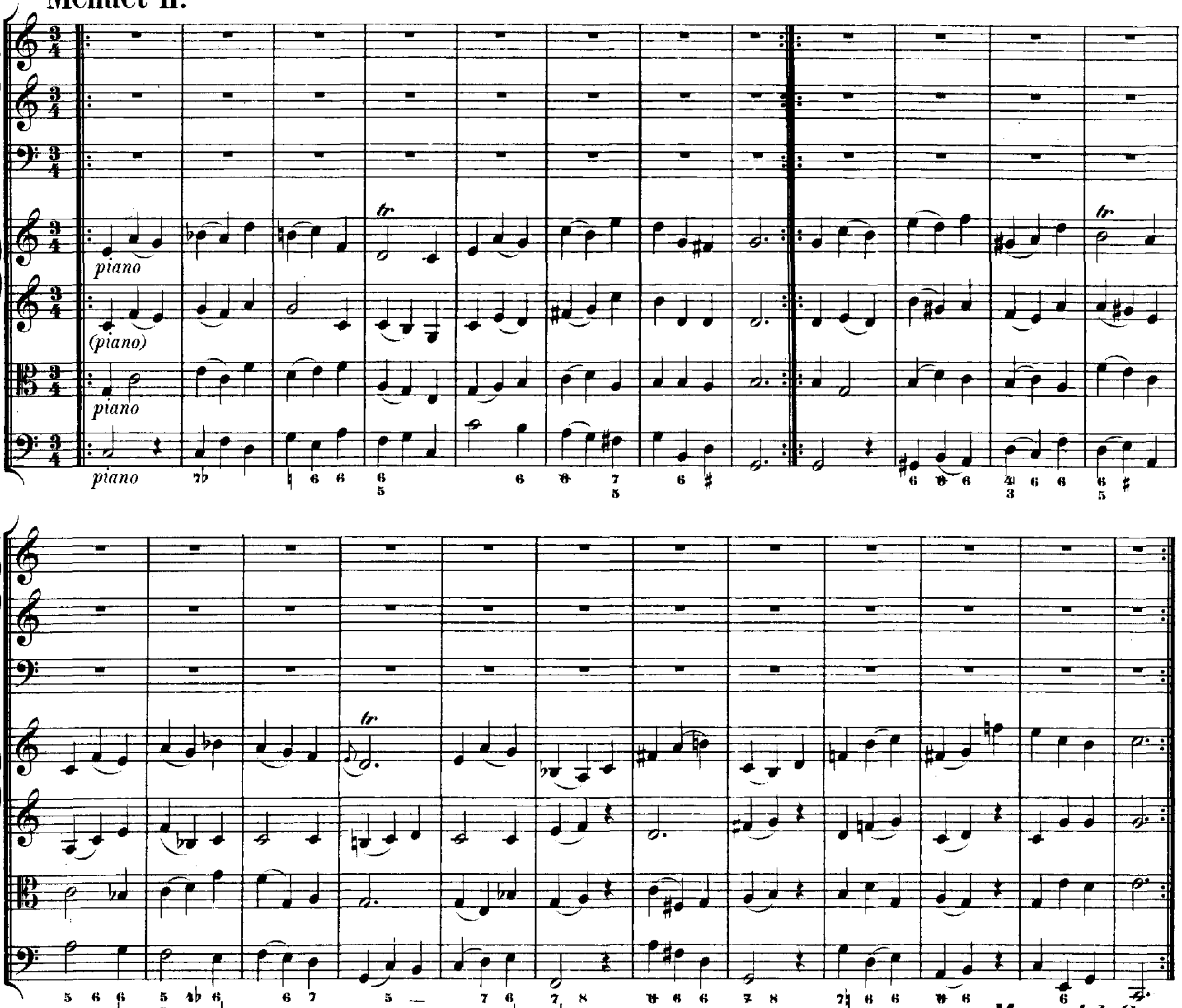




Menuet I. alternativement.

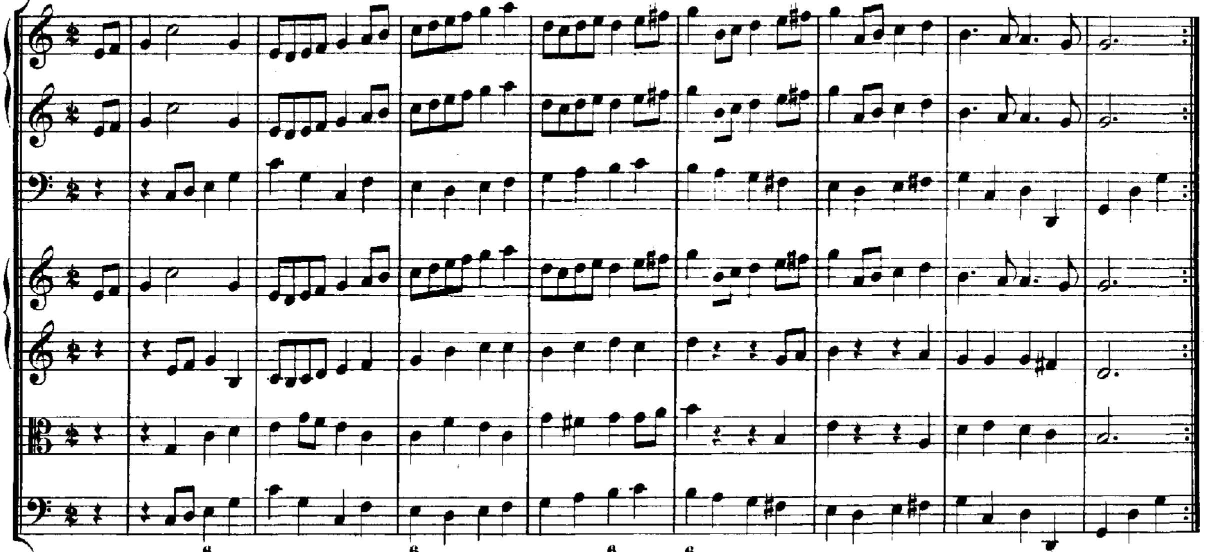


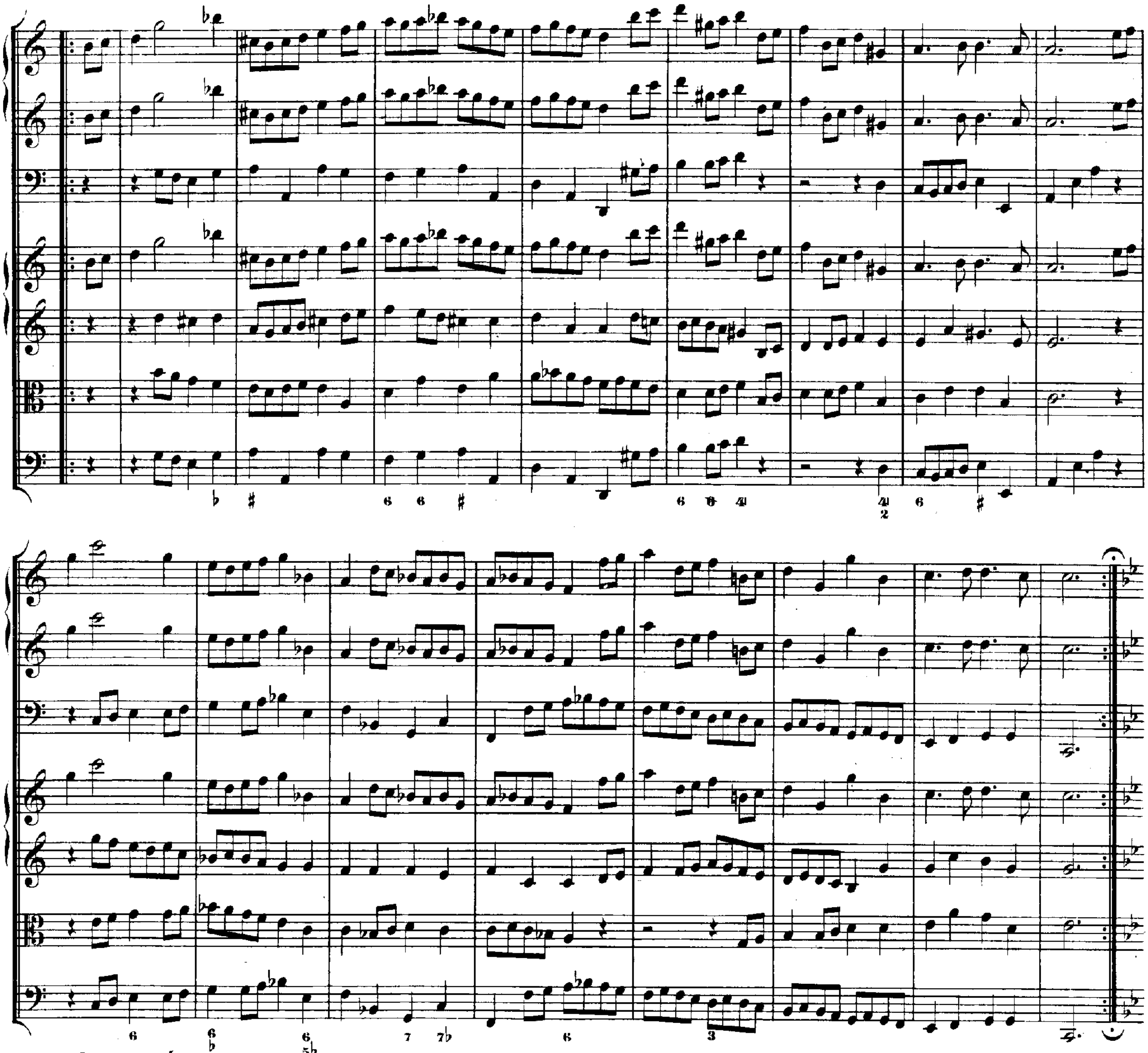
Menuet II.



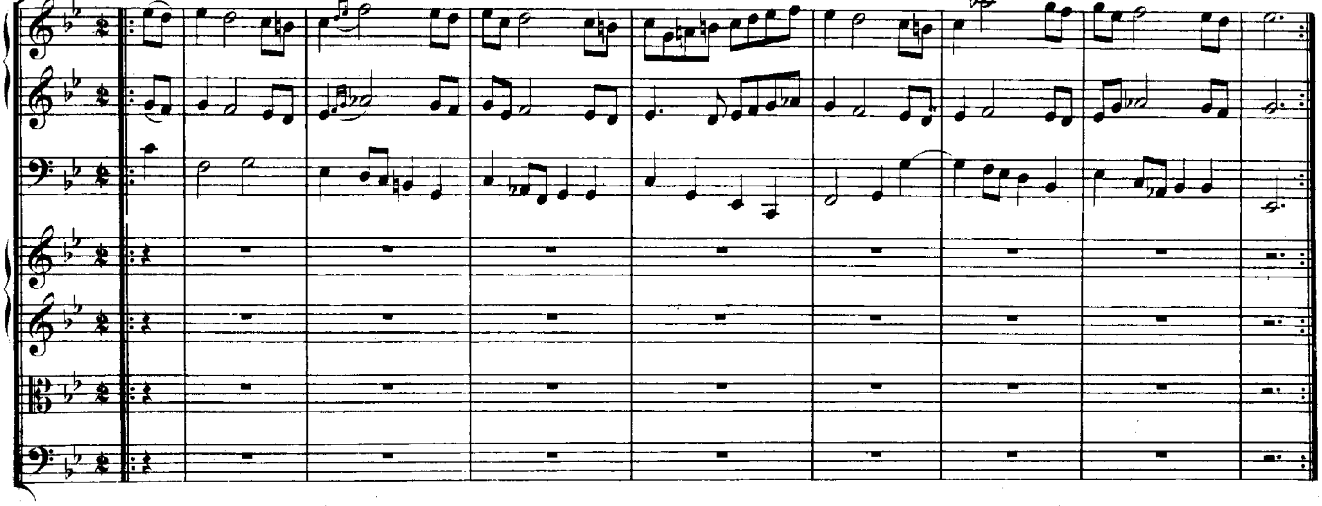
Menuet I. da Capo.

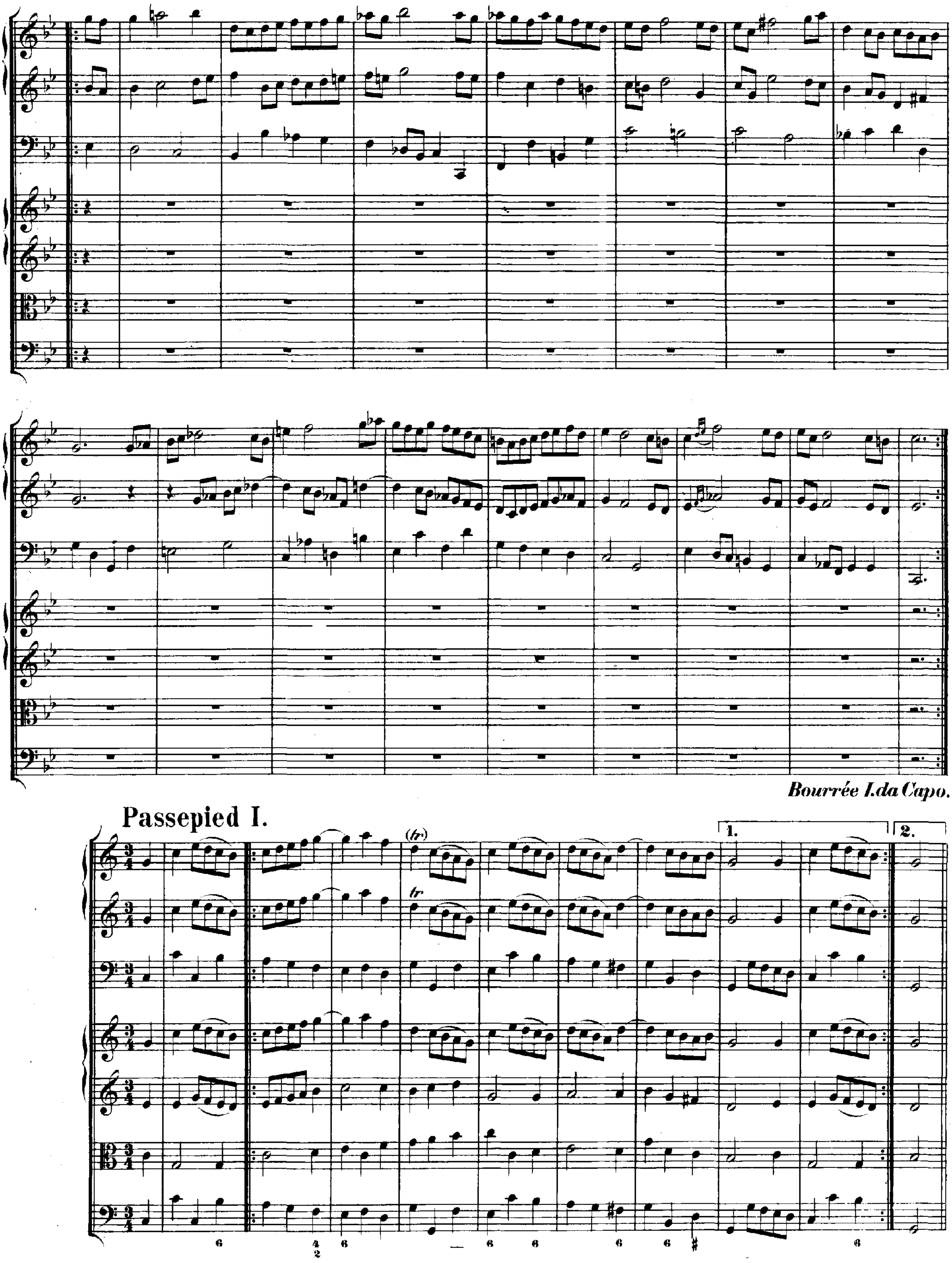
Bourrée I. alternativement.

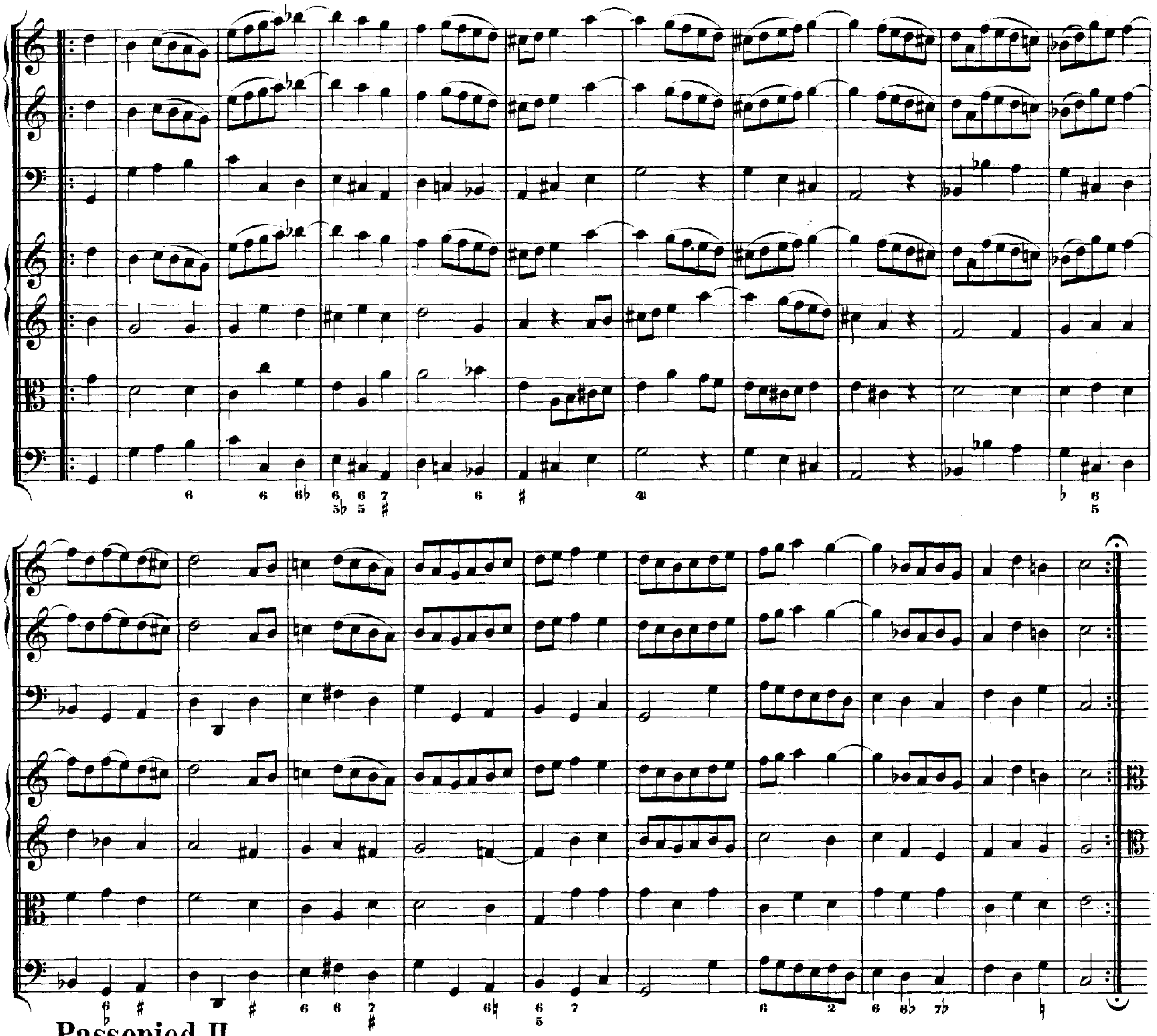




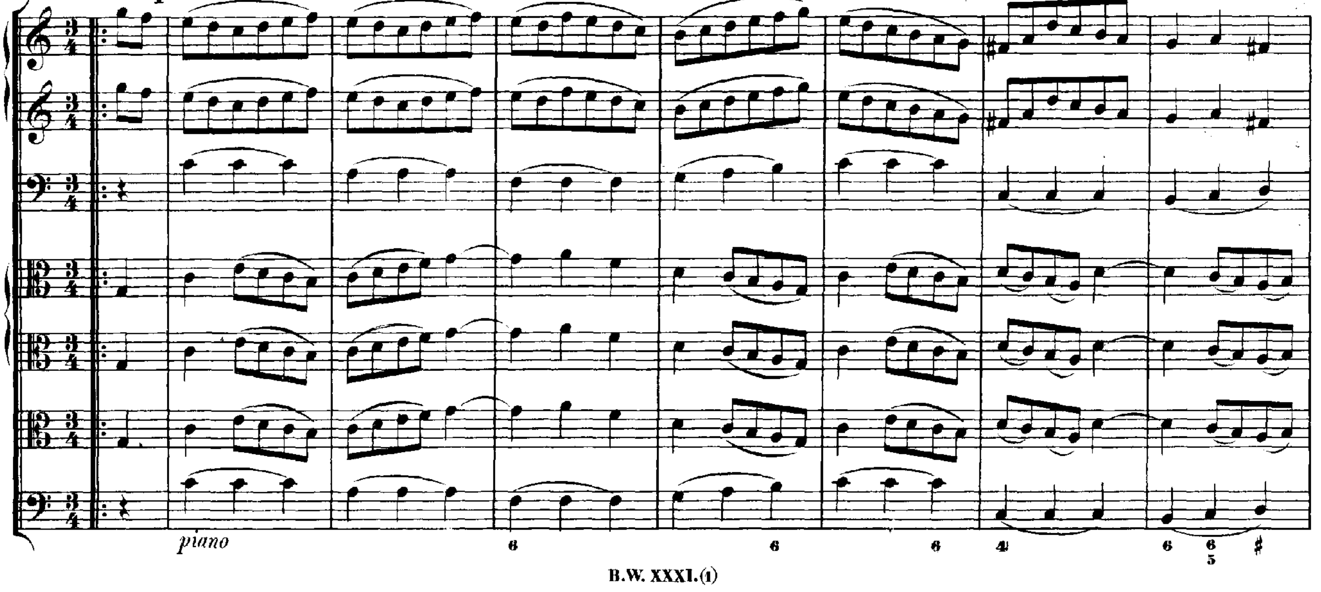
Bourrée II.

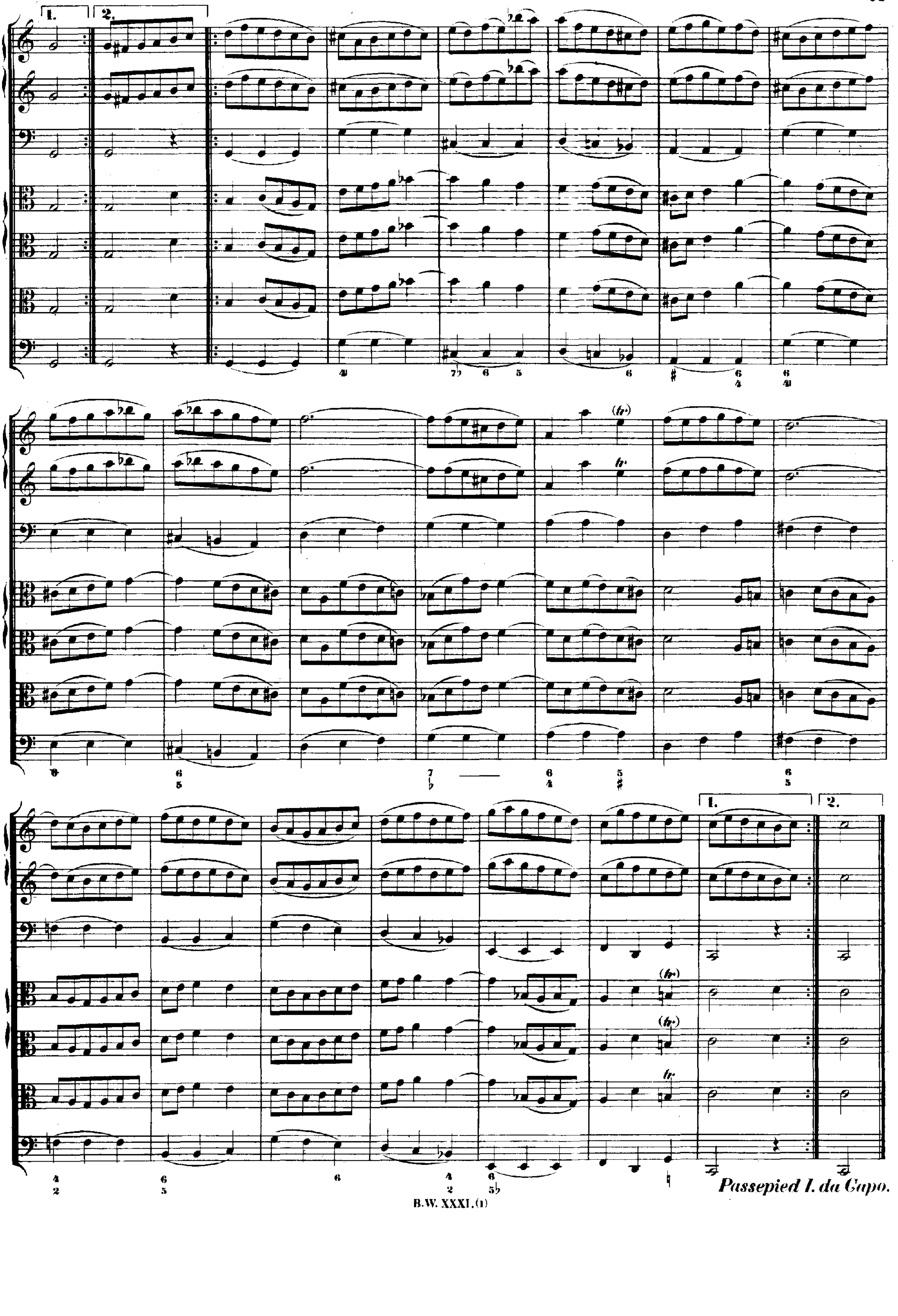



Bourrée I. da Capo.
Passepied I.
1.
2.

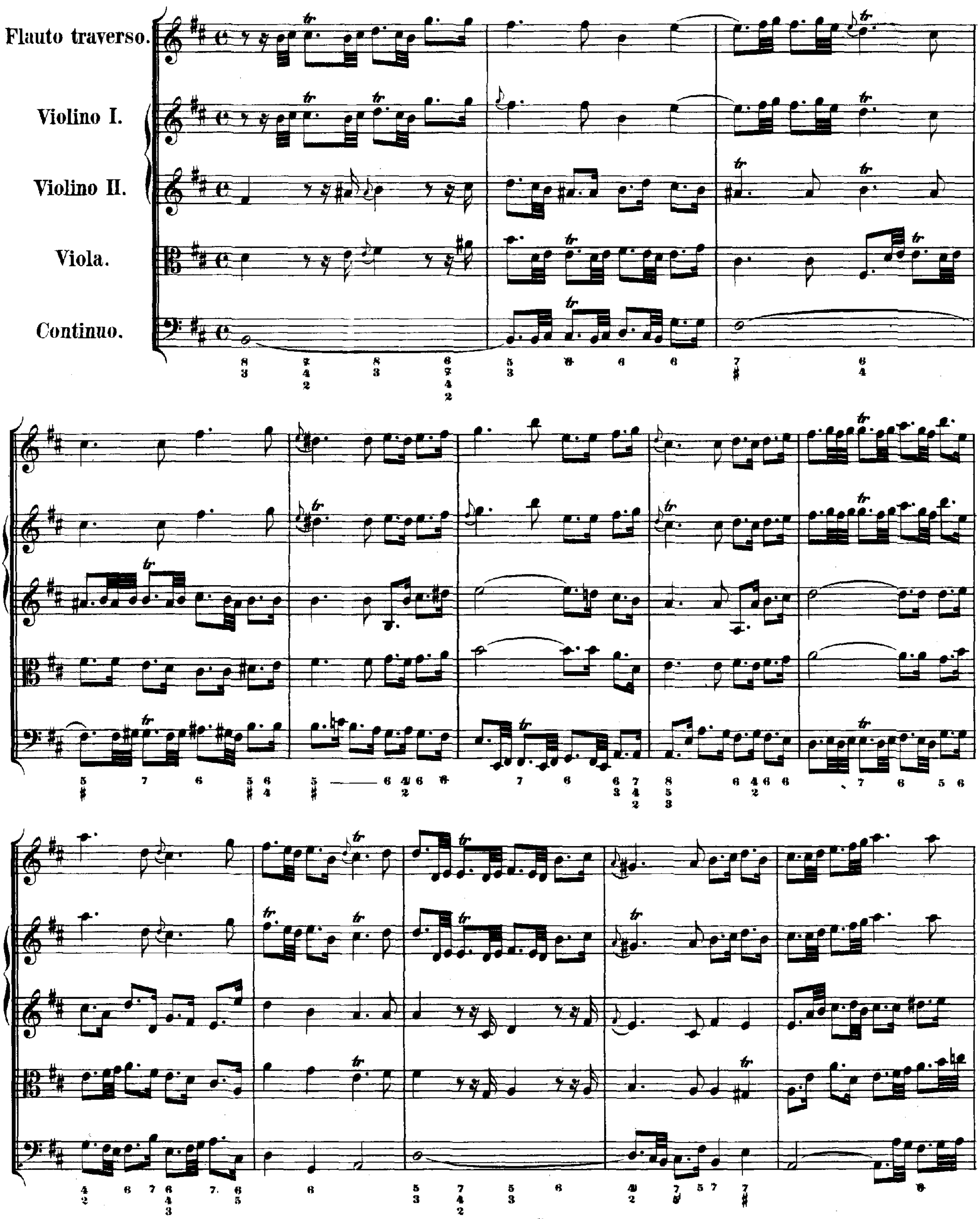


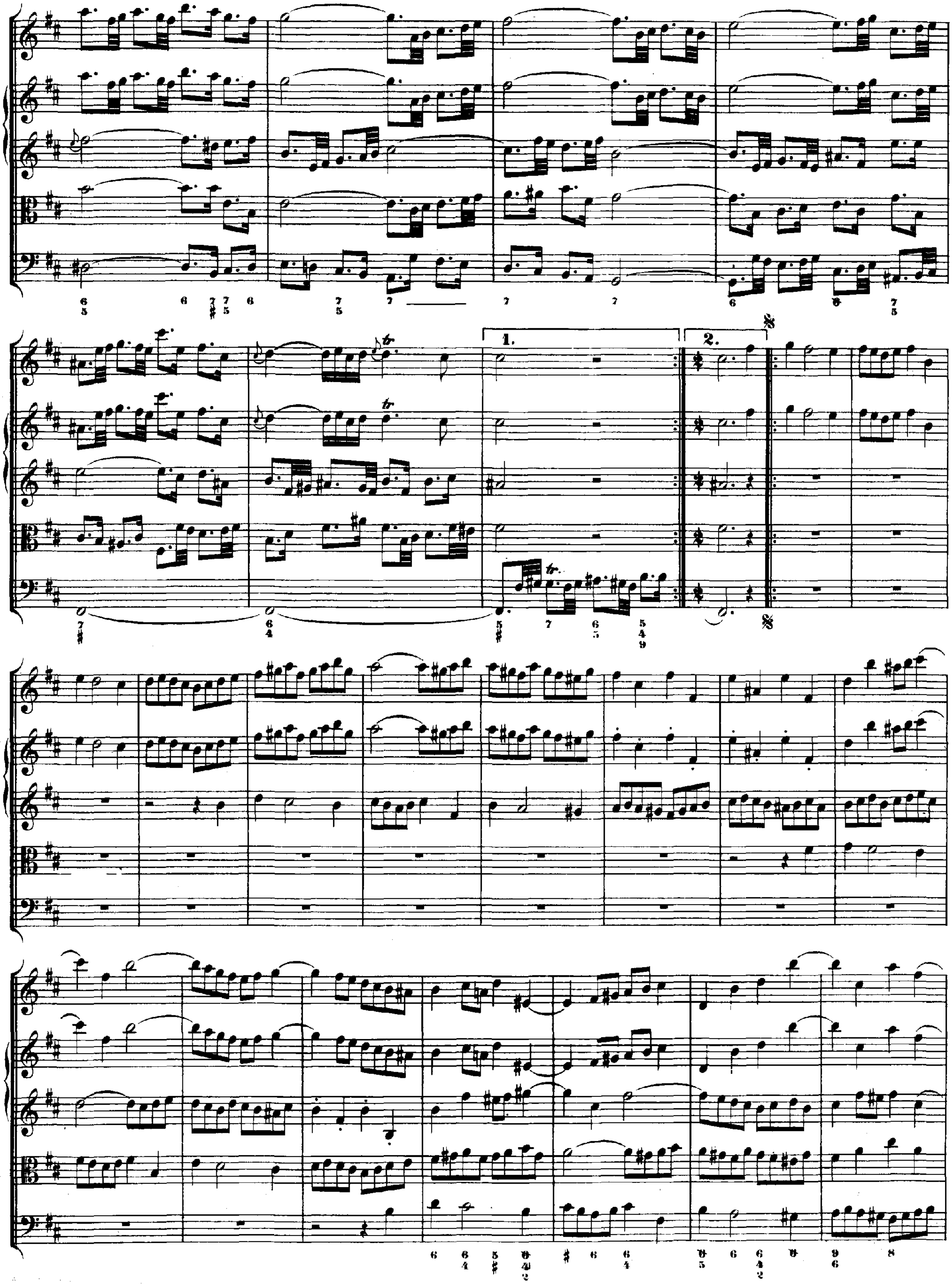
Passepied II.

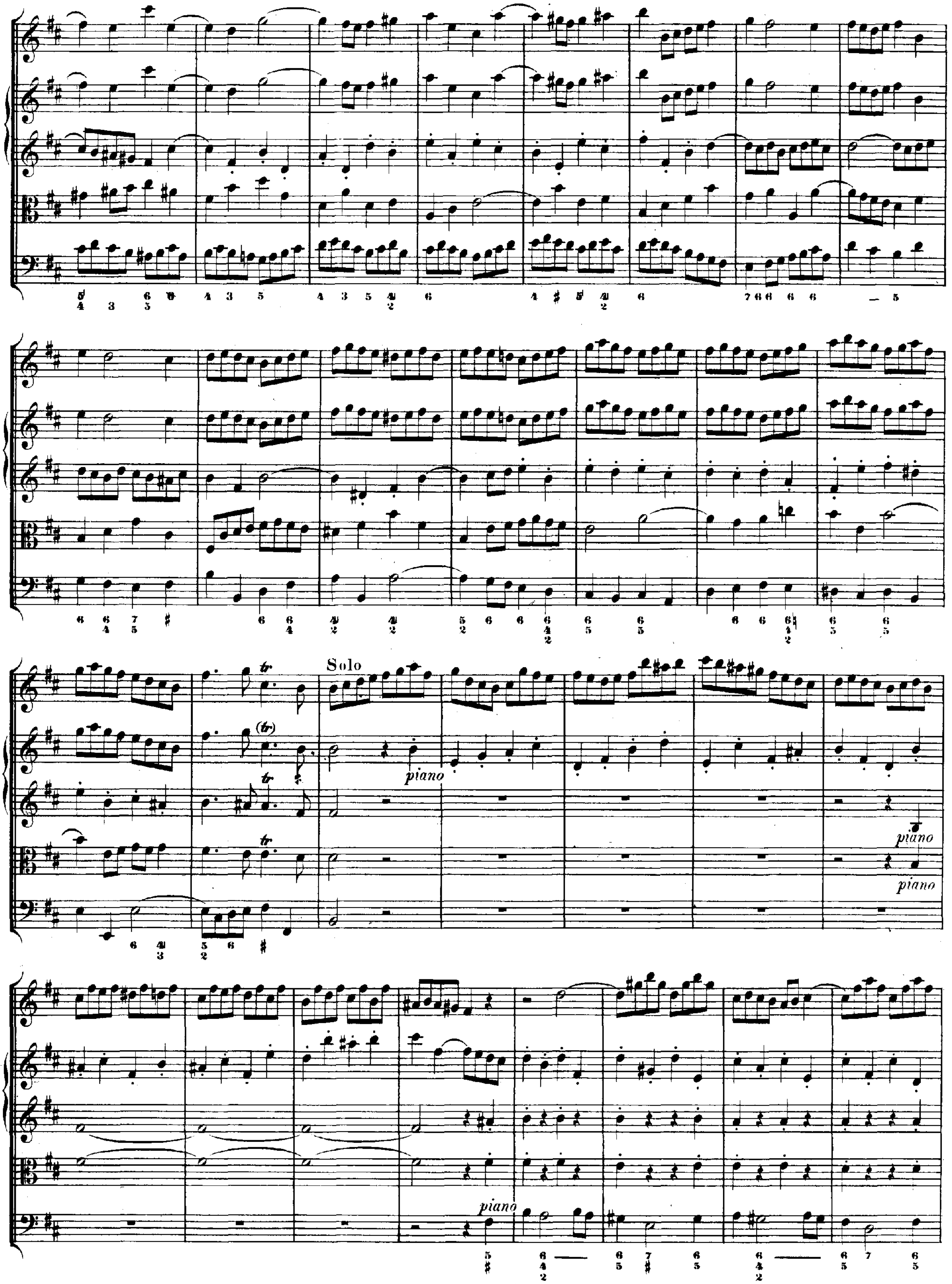


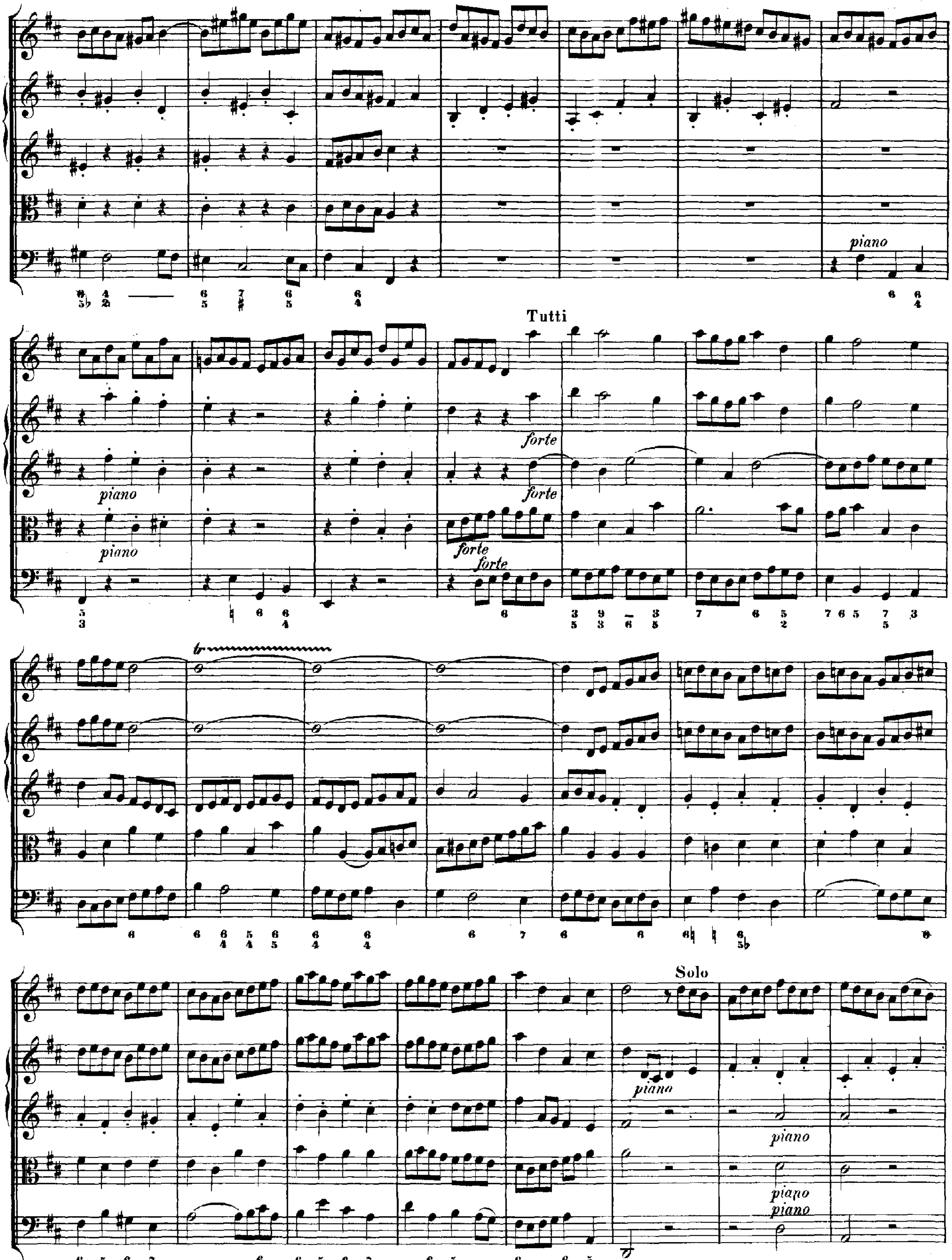

1.
2.
(tr)
tr
Passepied I. da Capo.

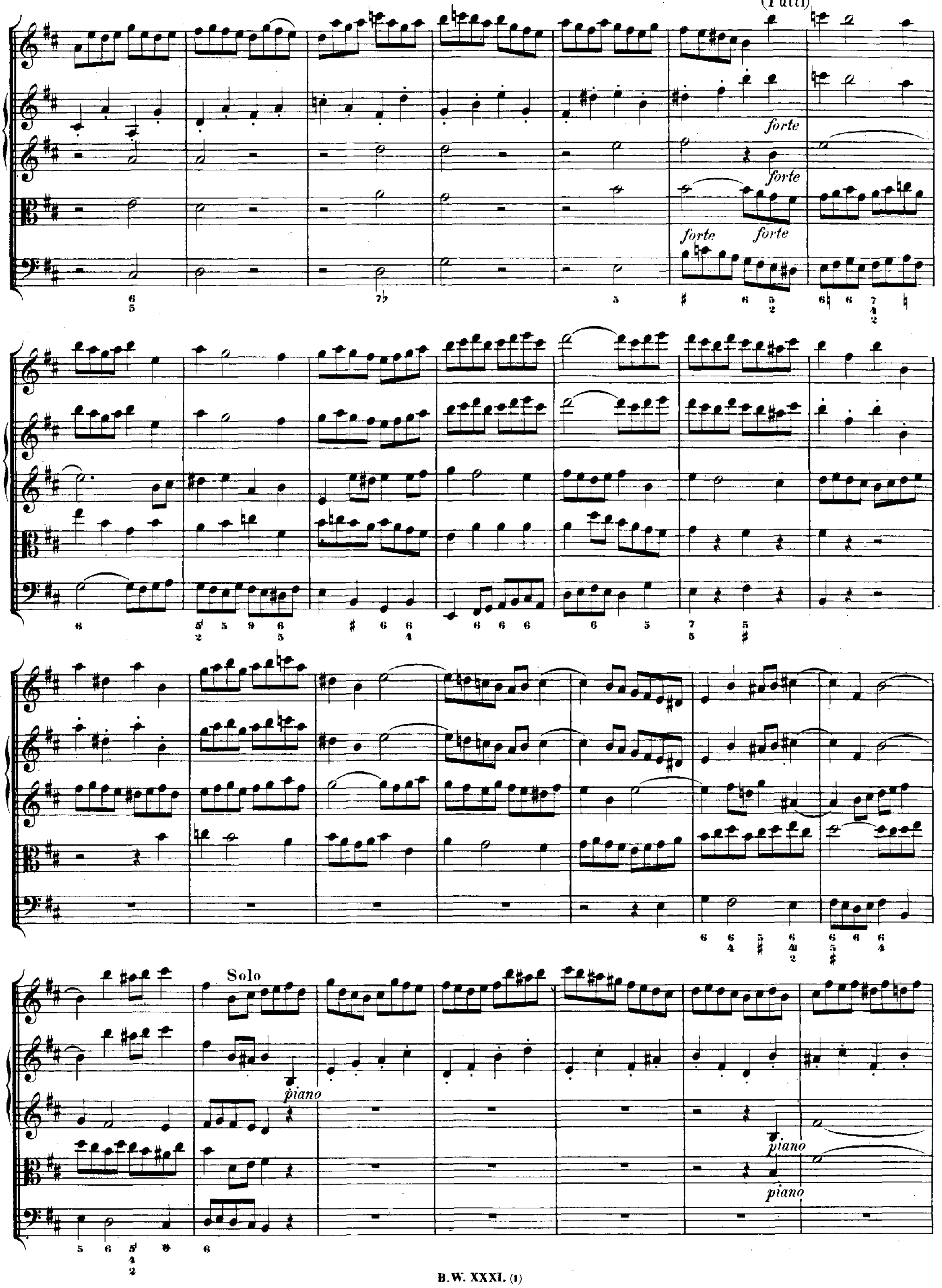
OUVERTURE.

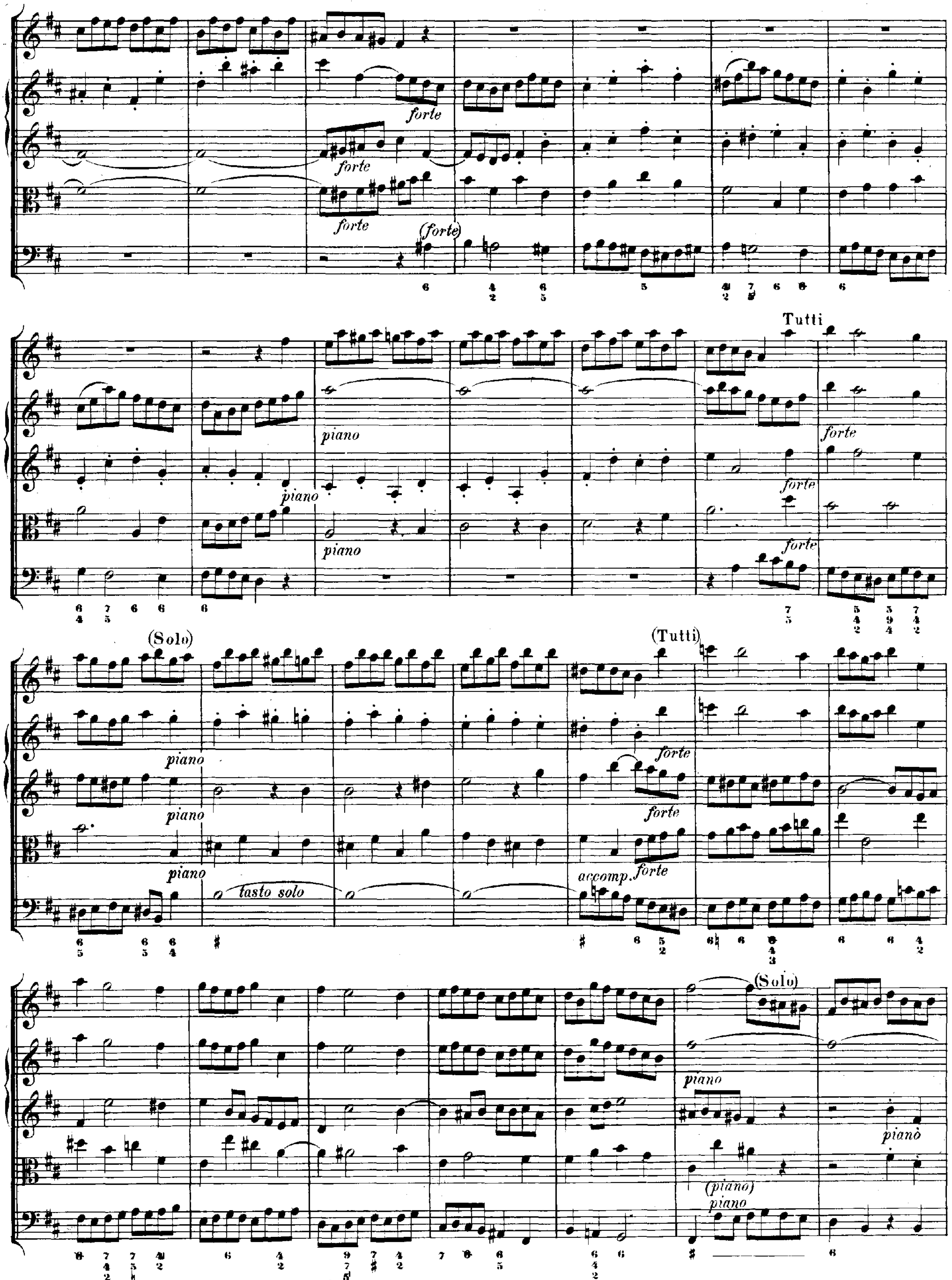


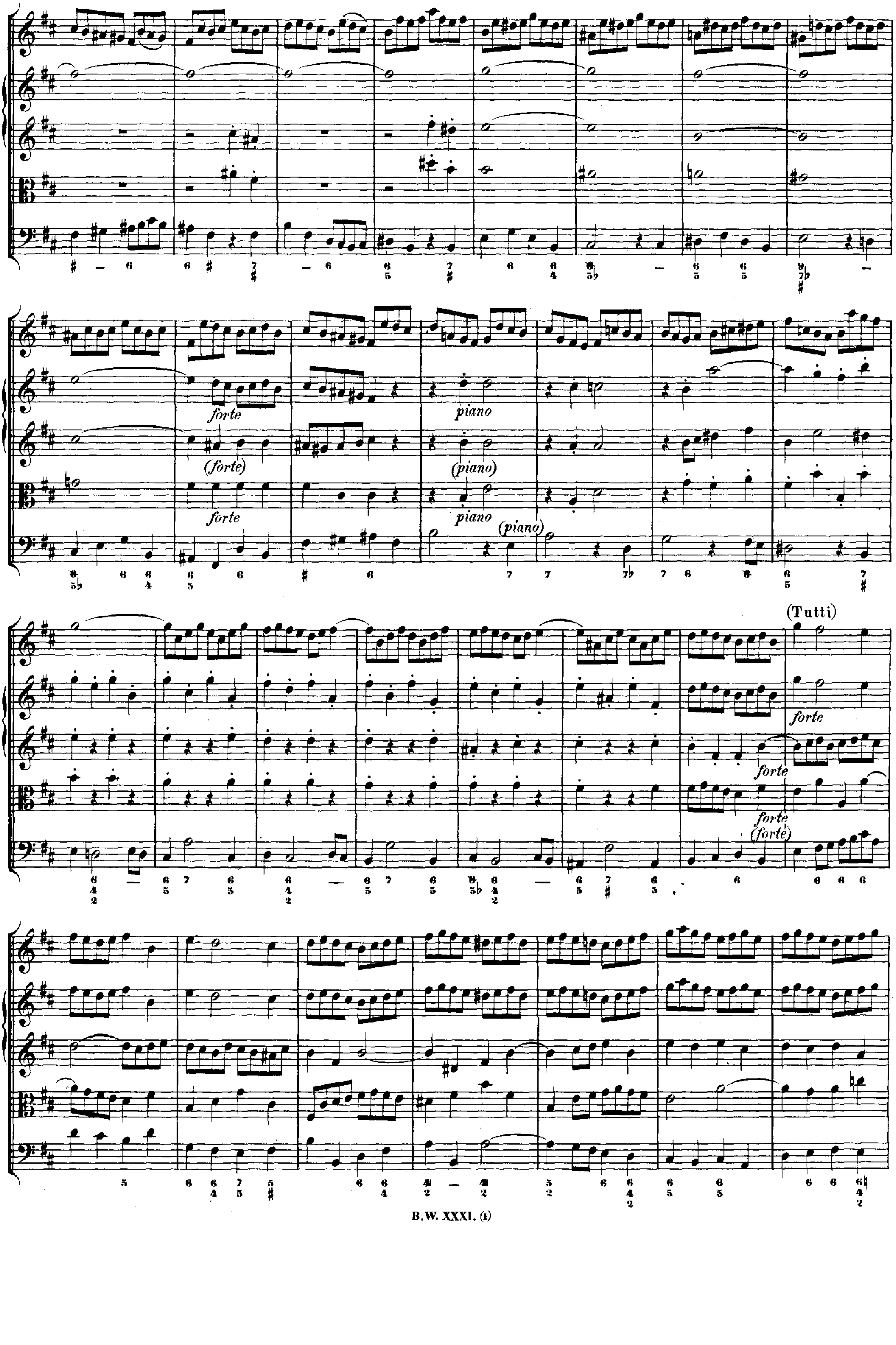


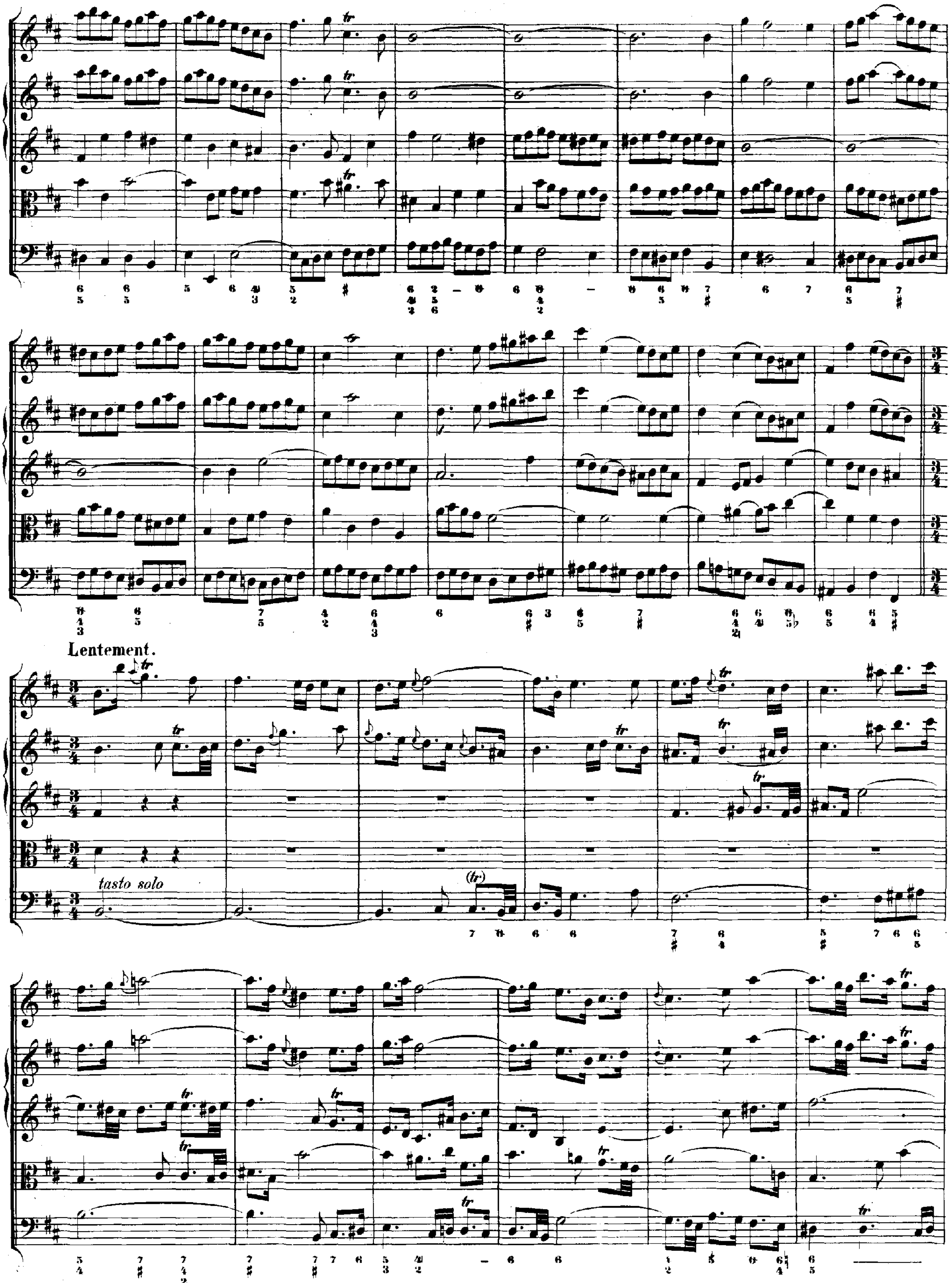

Solo
tr
(tr)
piano

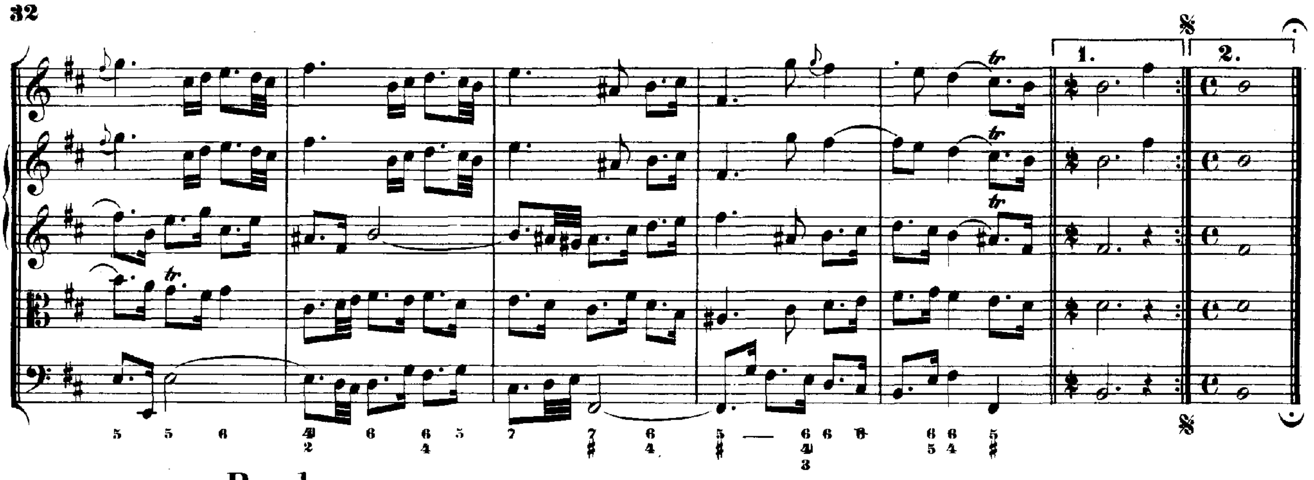

piano
Tutti
piano
piano
forte
forte
forte
forte
Solo
piano
piano
piano
piano


(Tutti)
forte
forte
forte
forte
Solo
piano
piano
piano

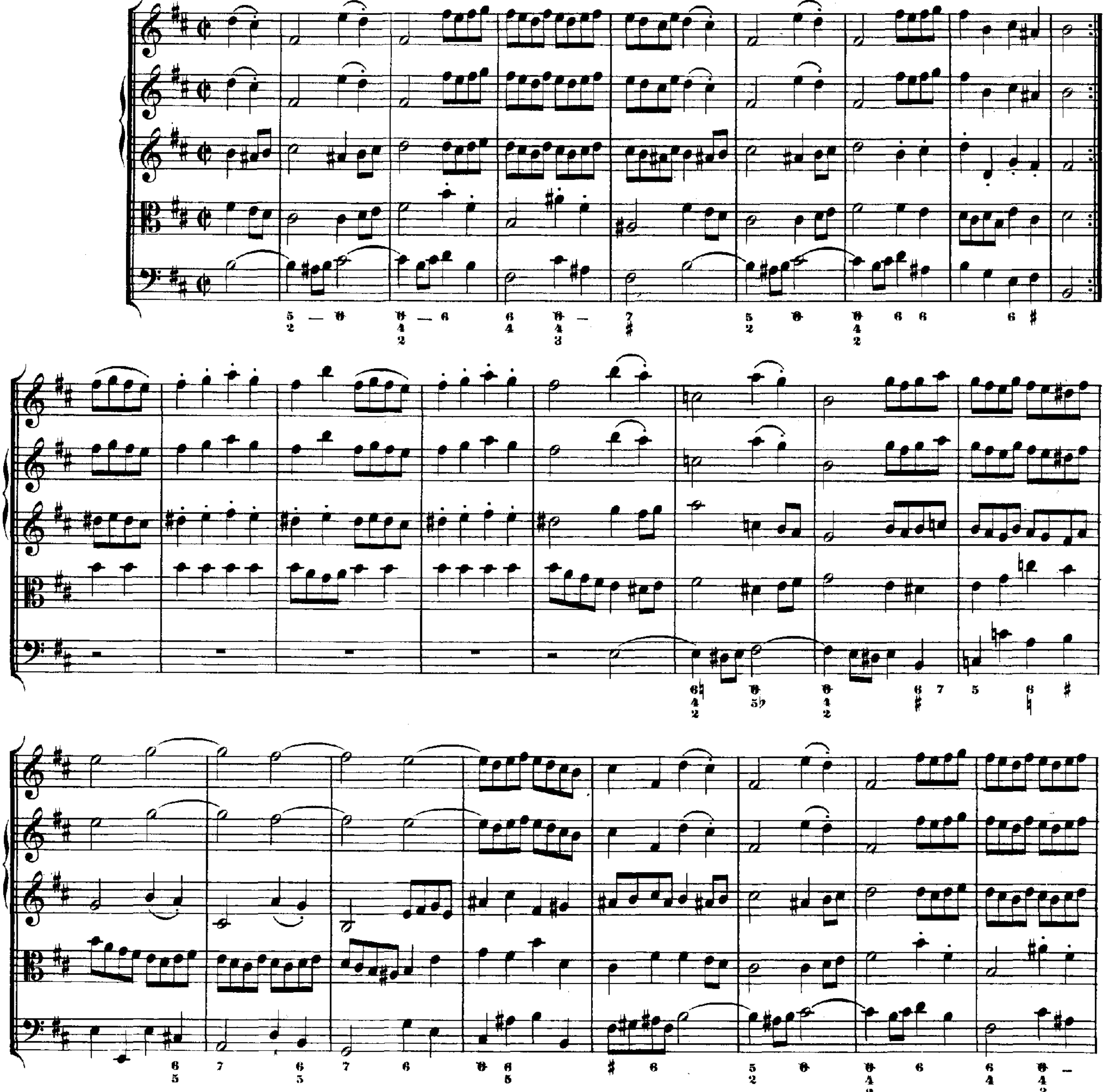

forte
forte
forte
(forte)
piano
piano
piano
Tutti
forte
forte
forte
(Solo)
(Tutti)
piano
piano
piano
tasto solo
accomp.
forte
forte
forte
(Solo)
piano
piano
(piano)
piano

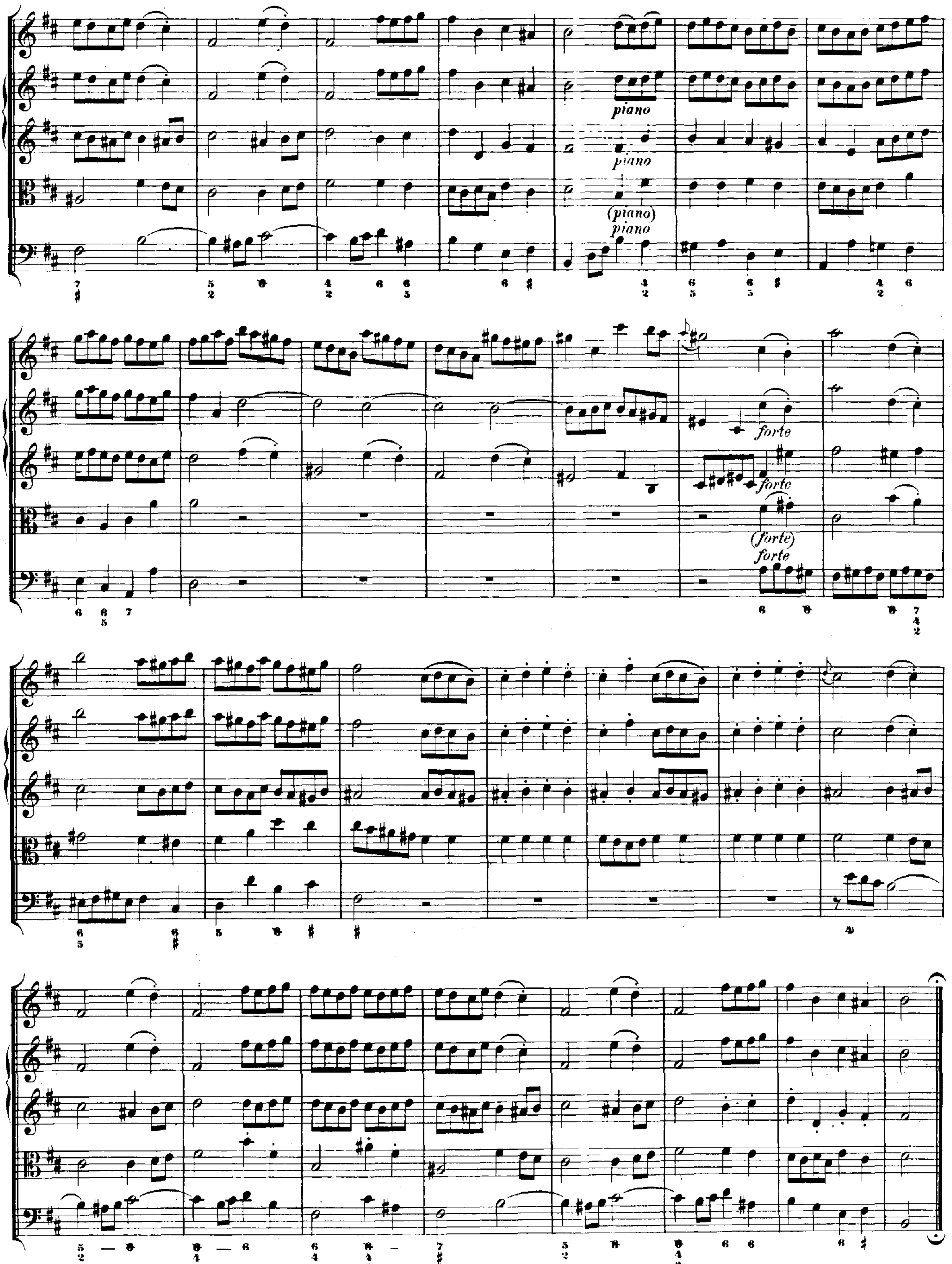

forte
(forte)
forte
piano
(piano)
piano
(piano)
(Tutti)
forte
forte
forte
(forte)


Lentement.
tasto solo

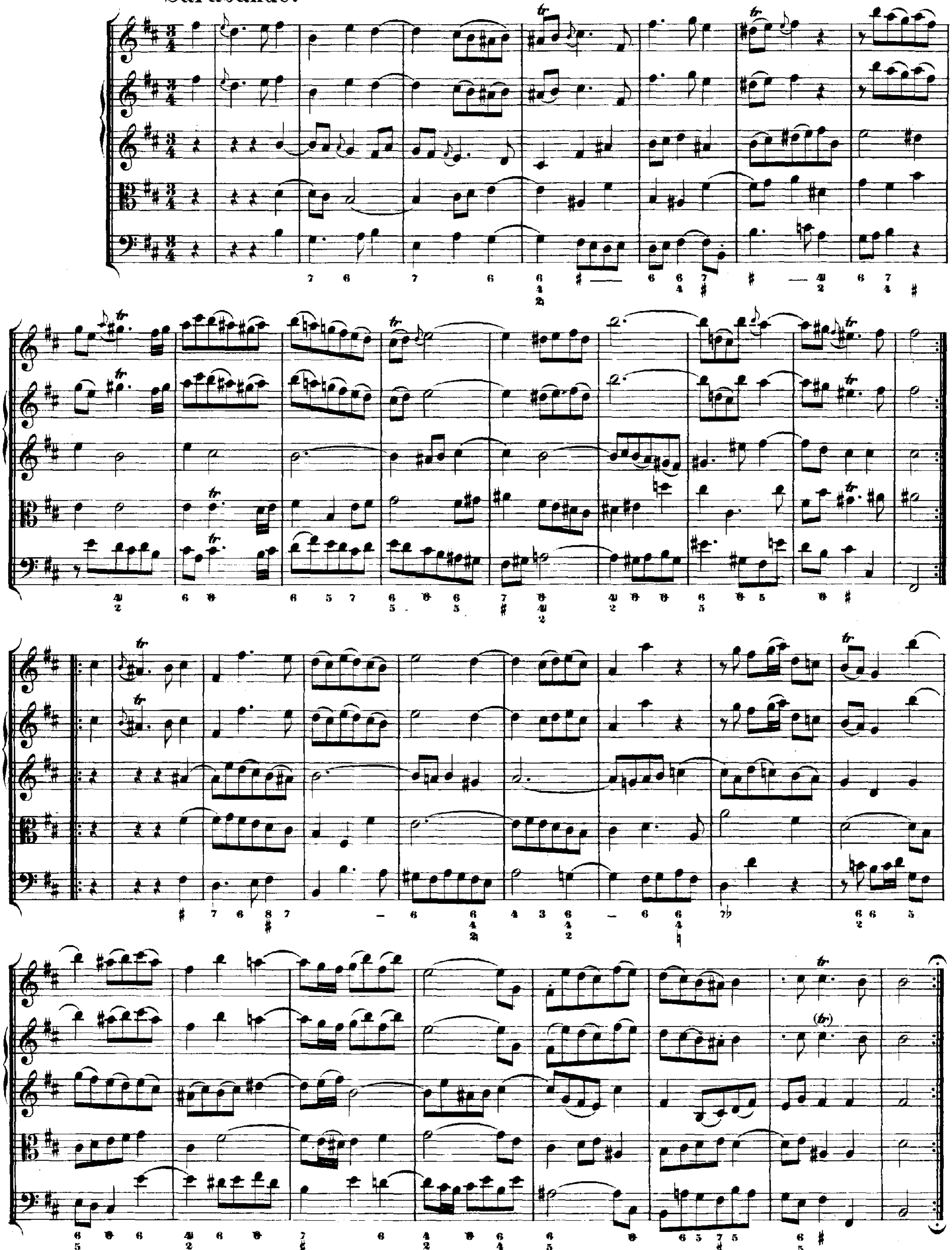


Rondeau.

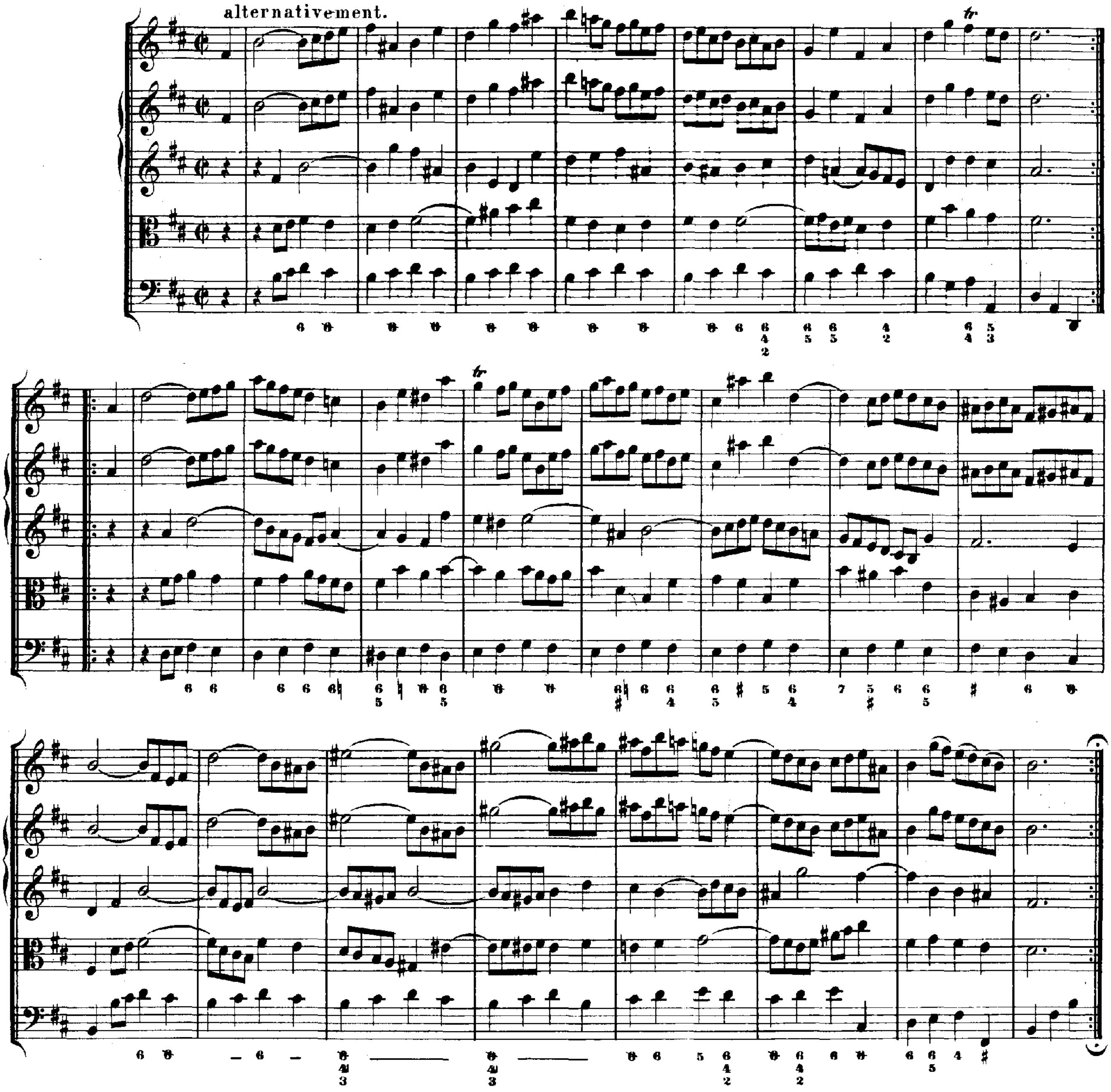



piano
piano
(piano)
piano
forte
forte
(forte)
forte

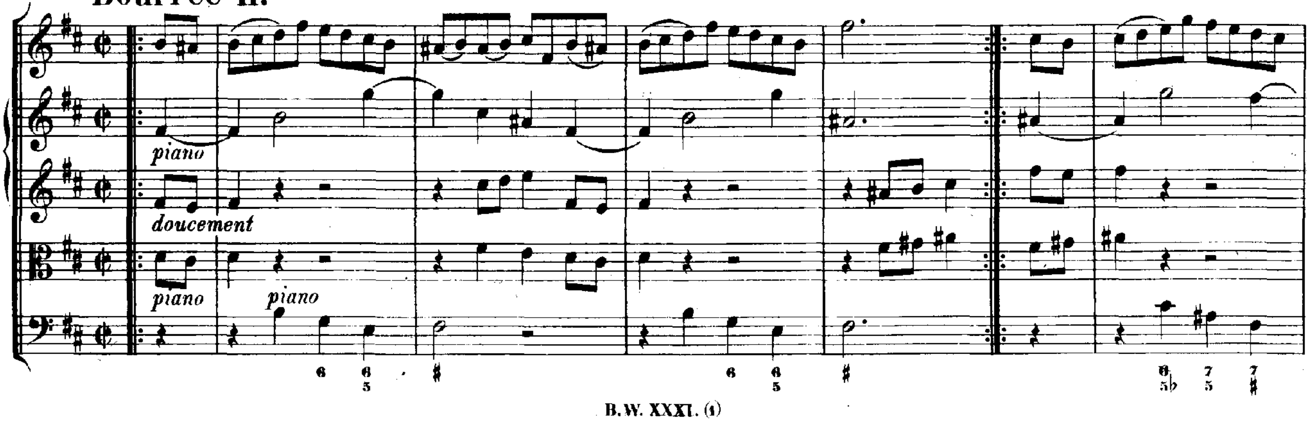
Sarabande.

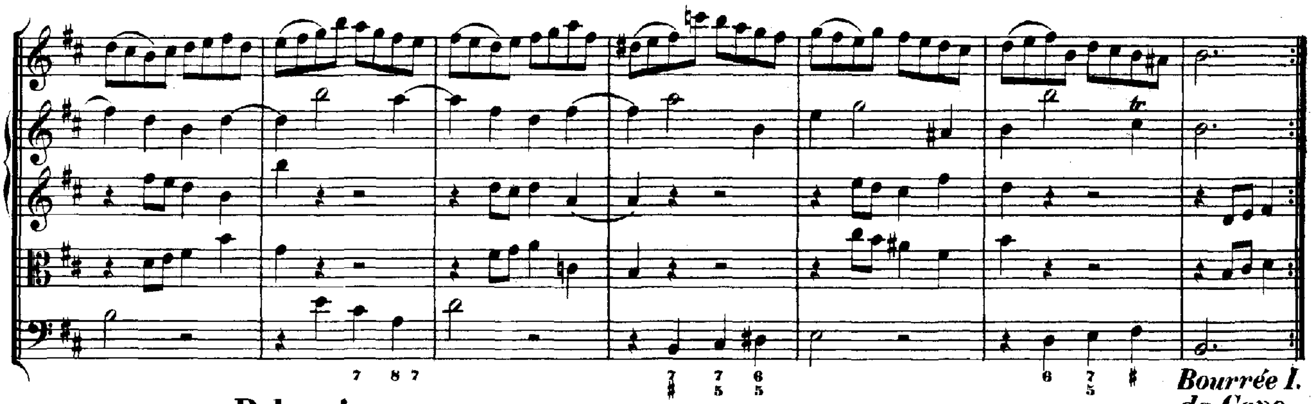


Bourrée I.



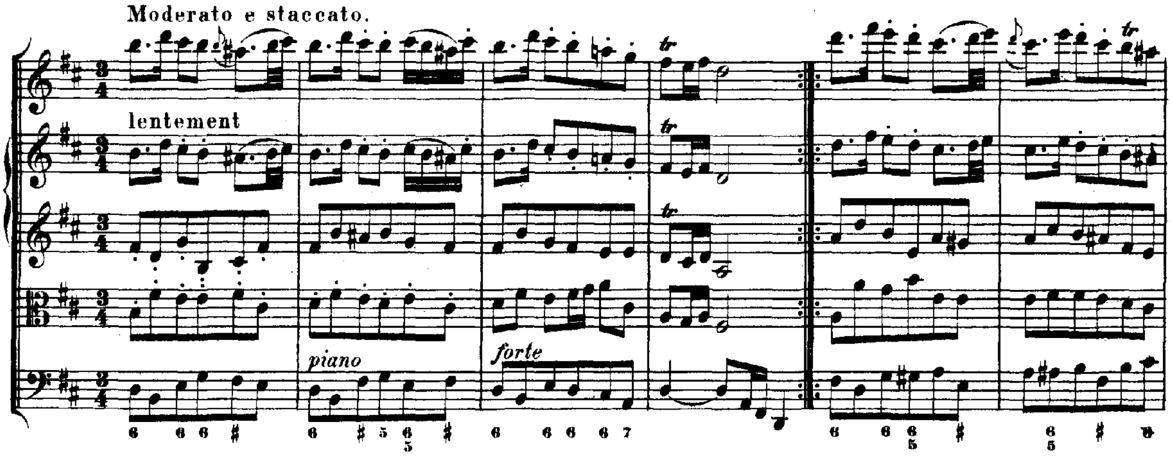
Bourrée II.

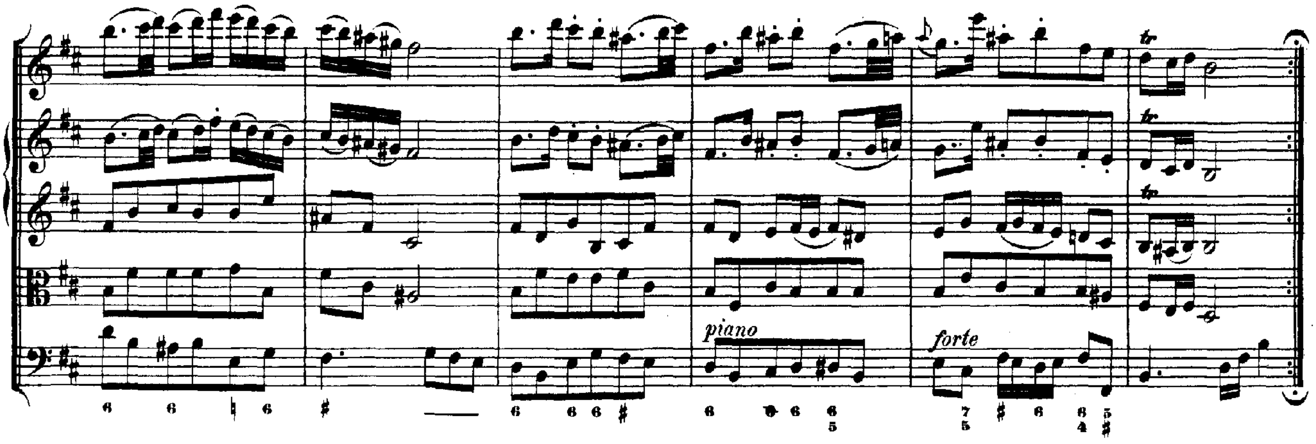




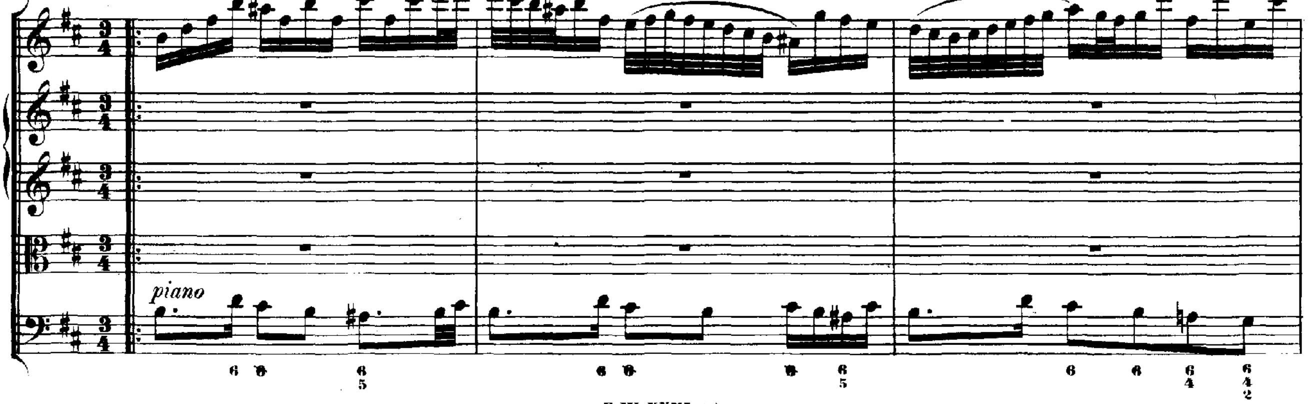
Polonaise.

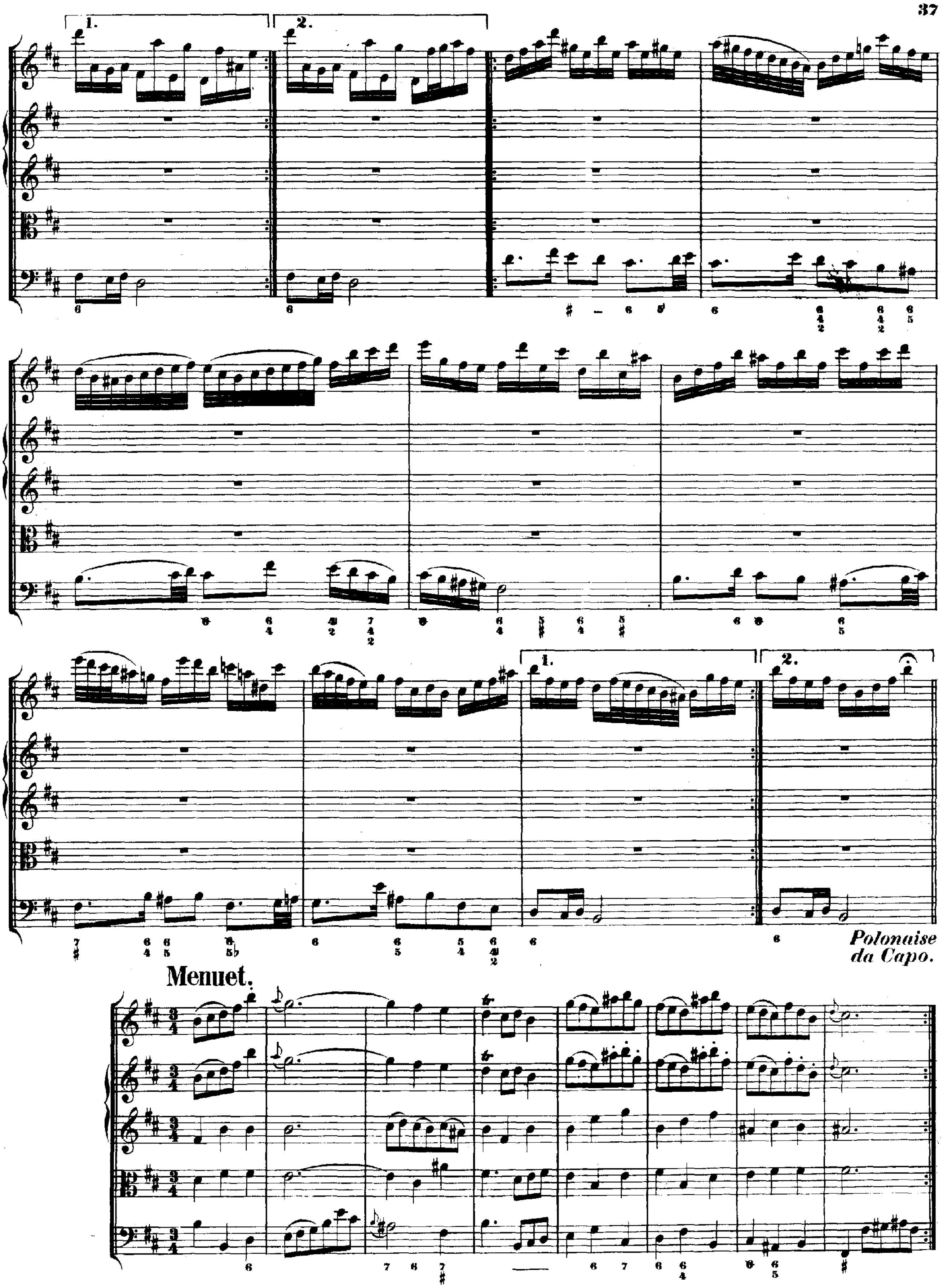
Moderato e staccato.

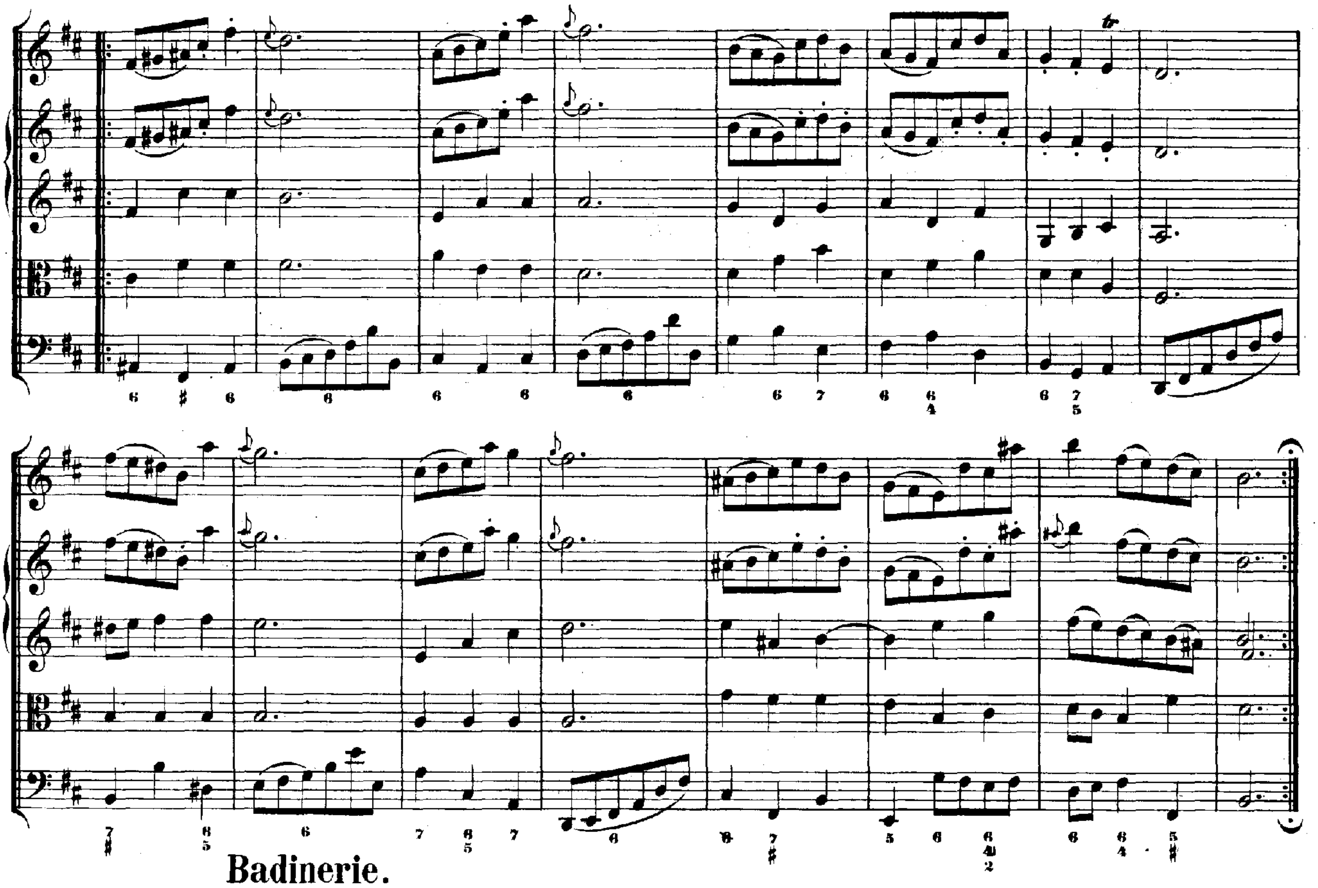




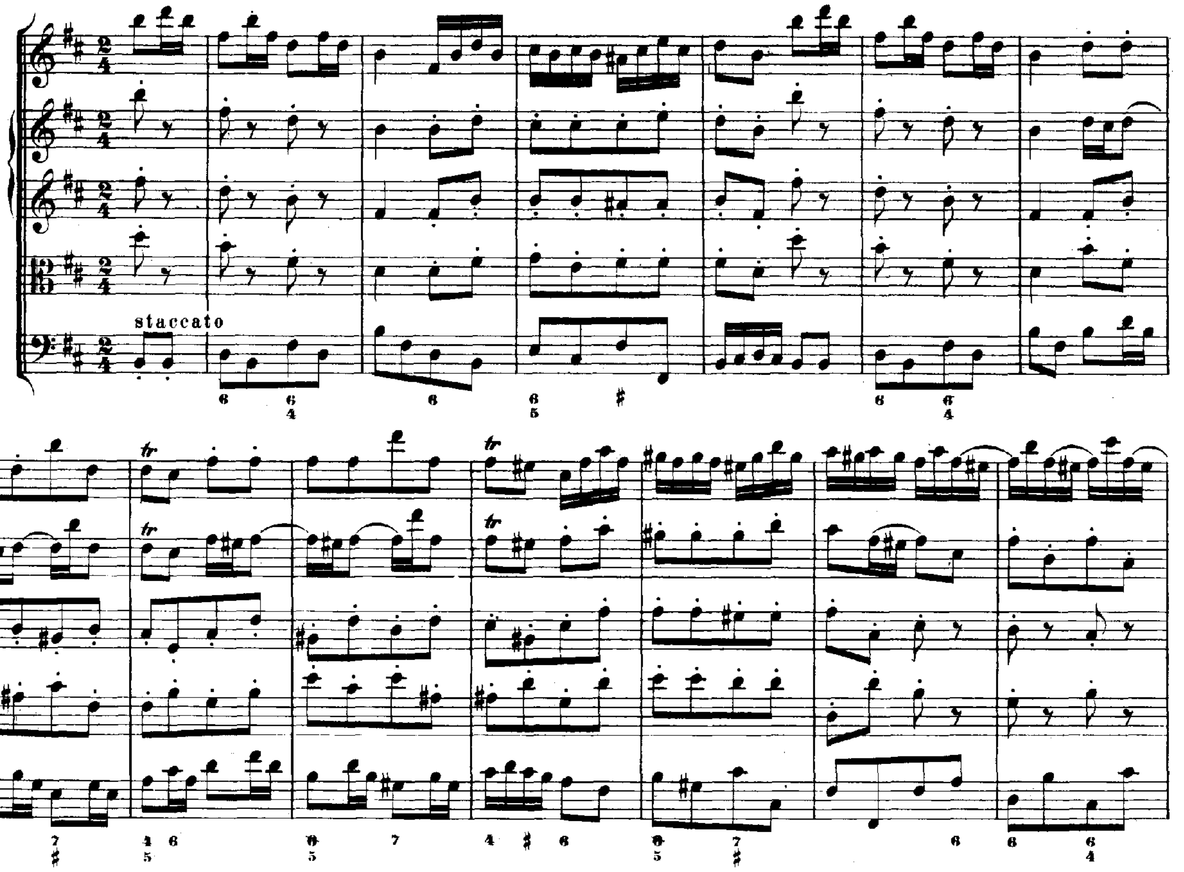
Double.

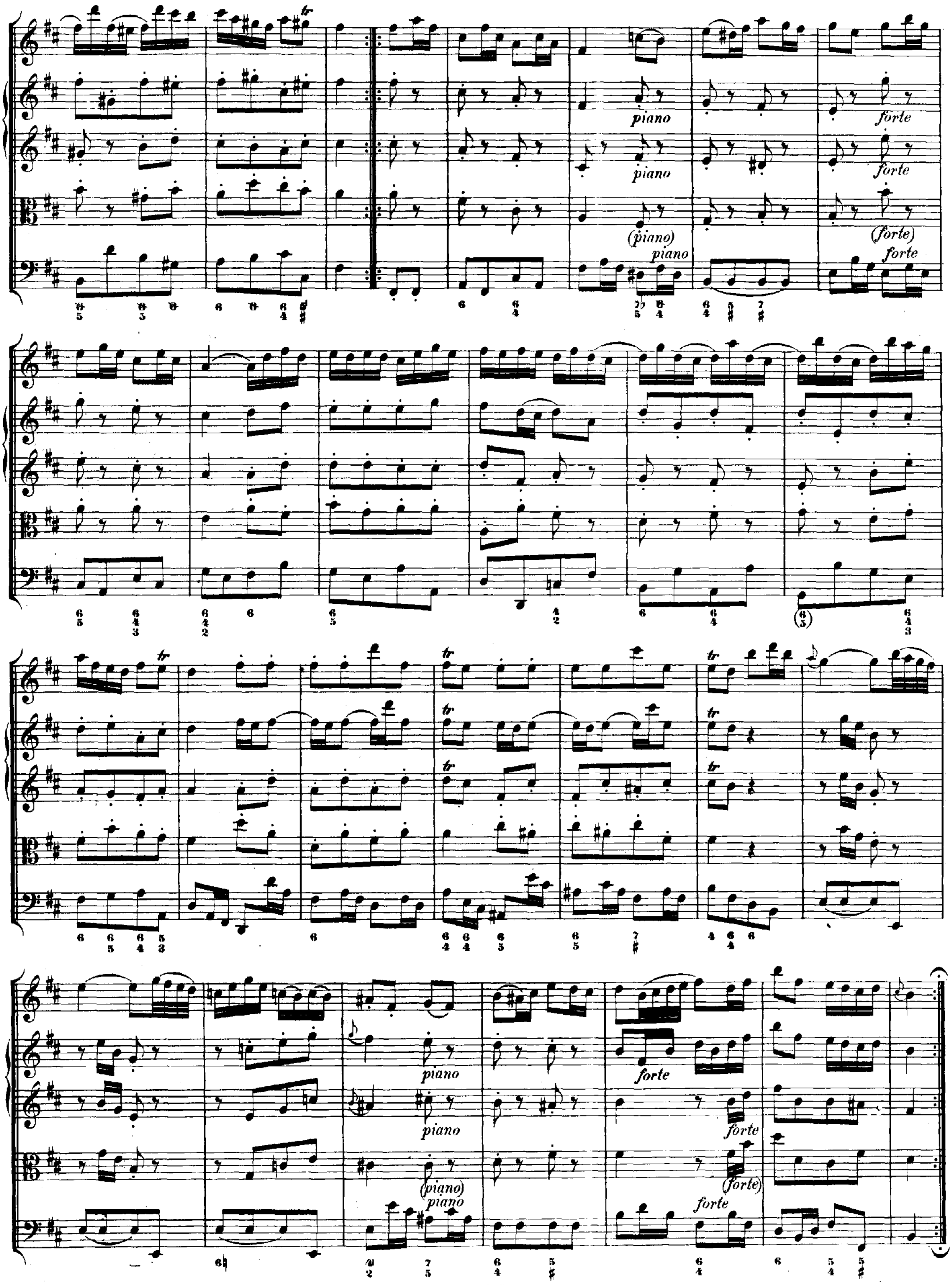



1.
2.
Polonaise
da Capo.
Menuet.

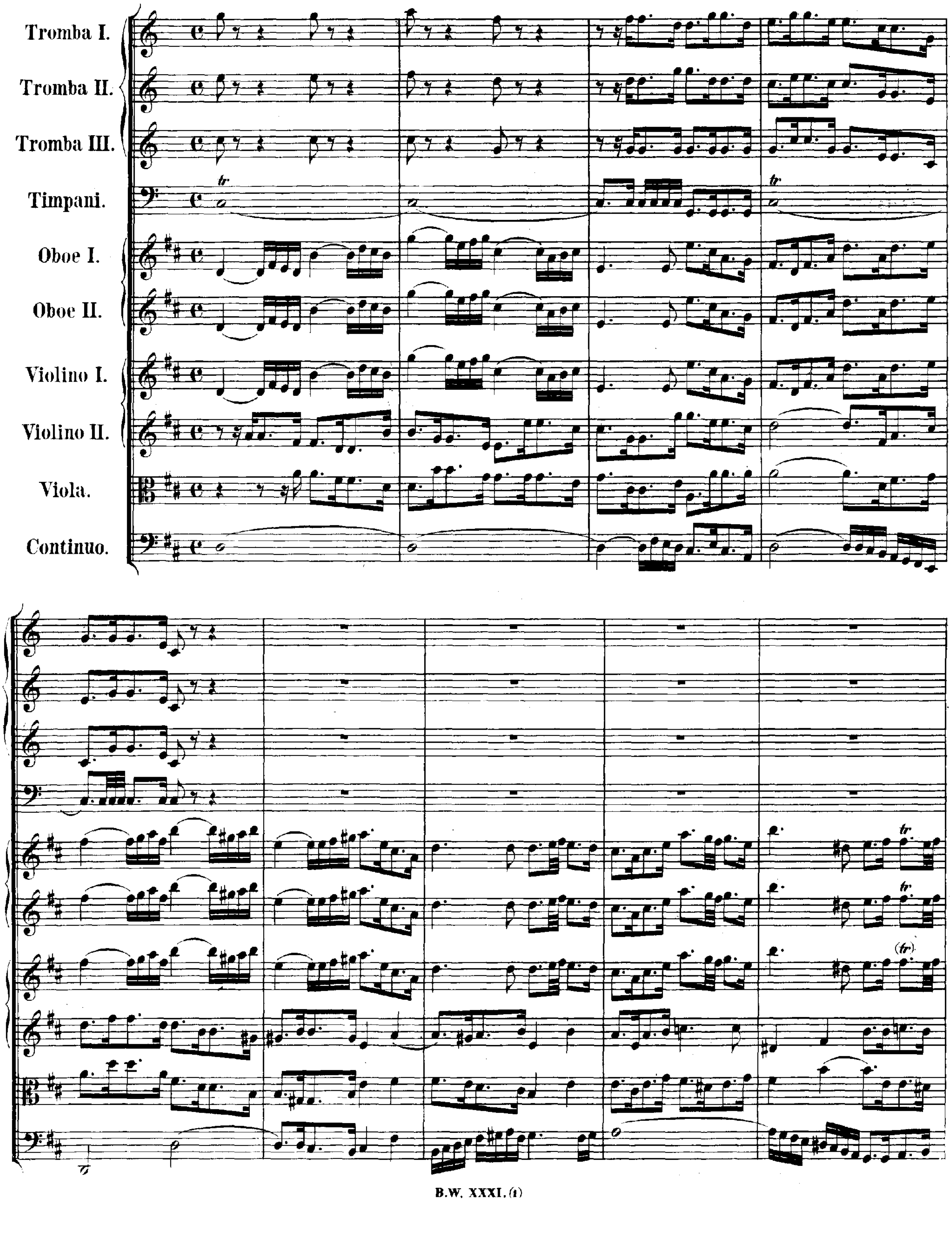


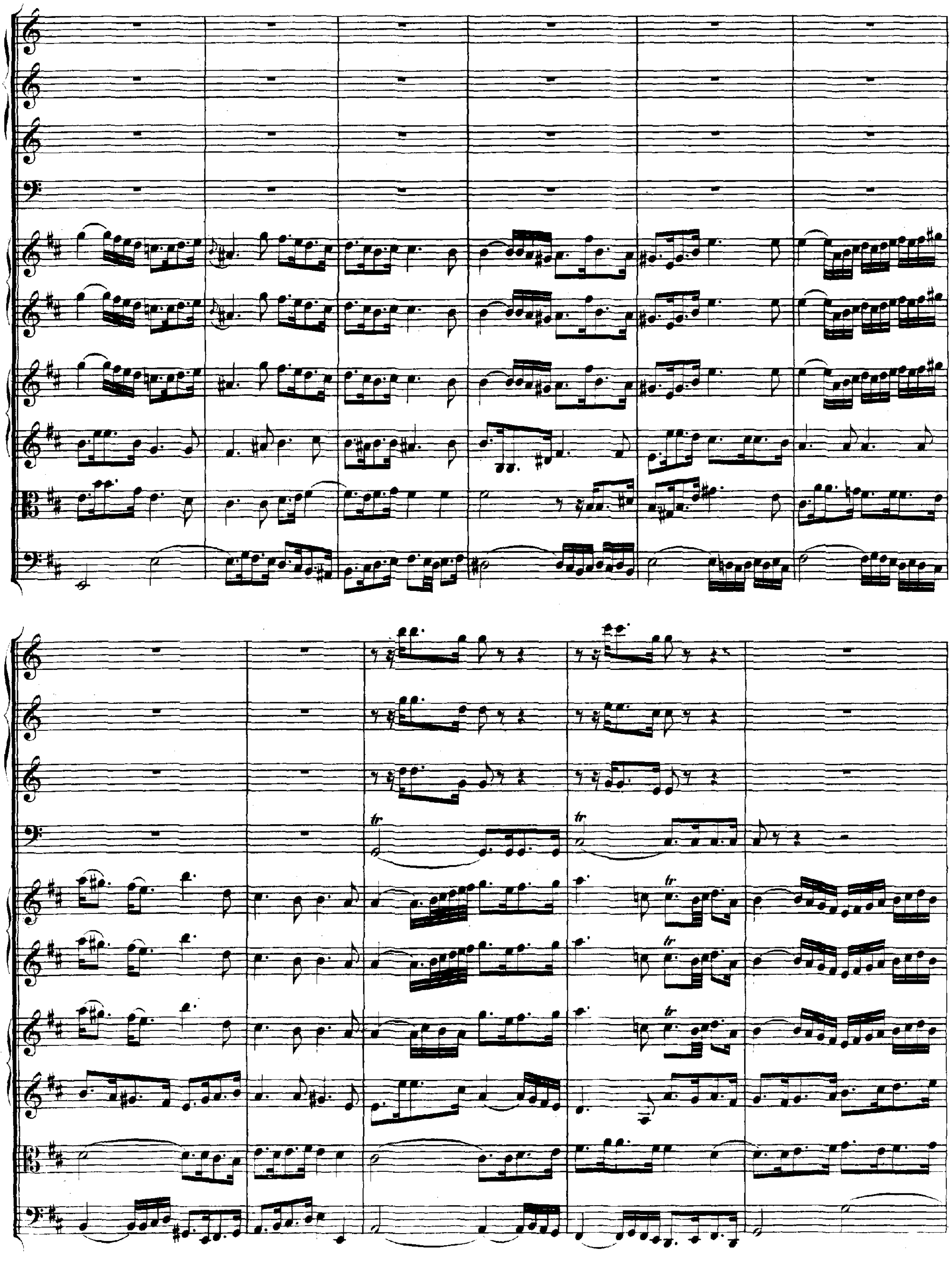
Badinerie.

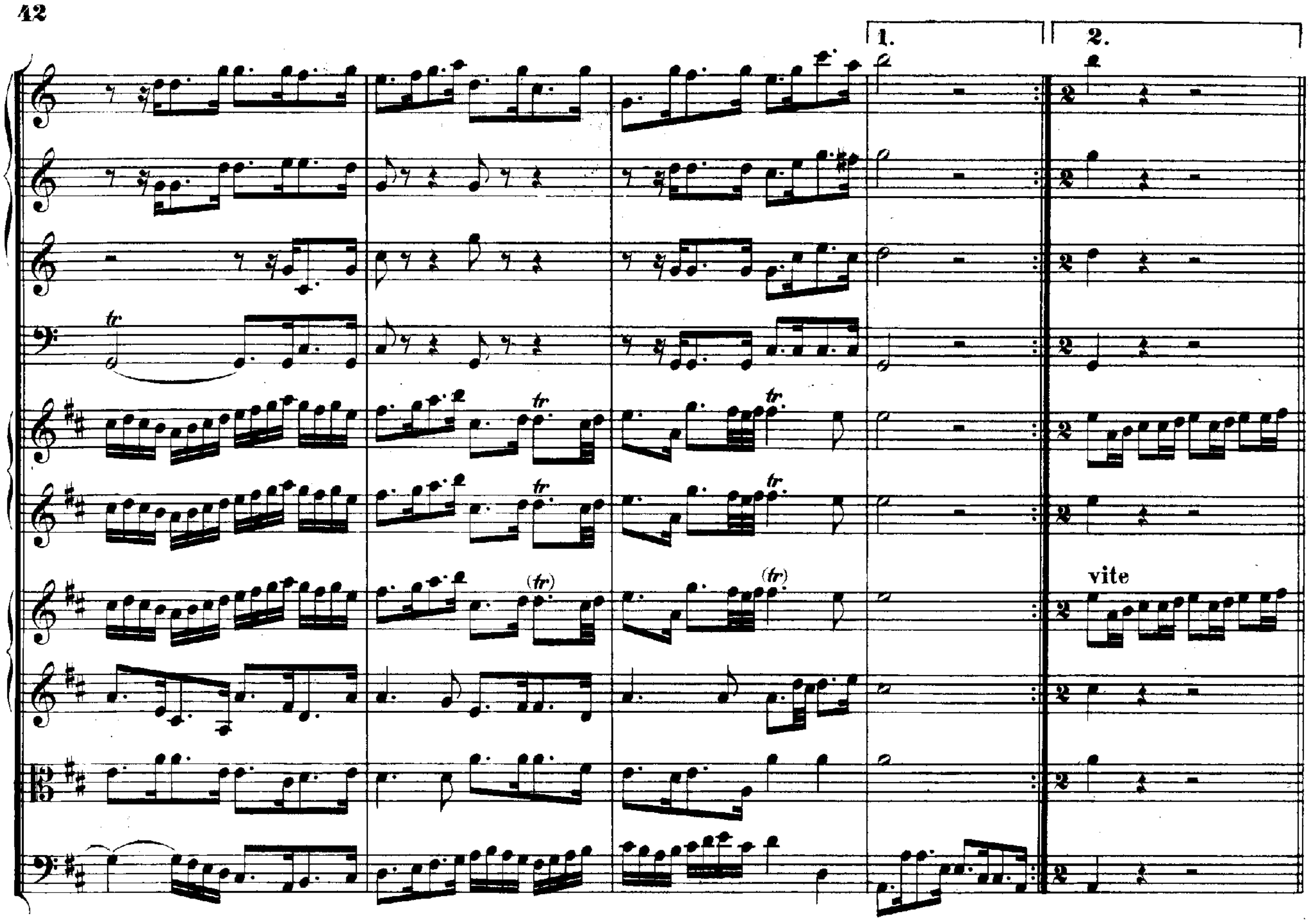


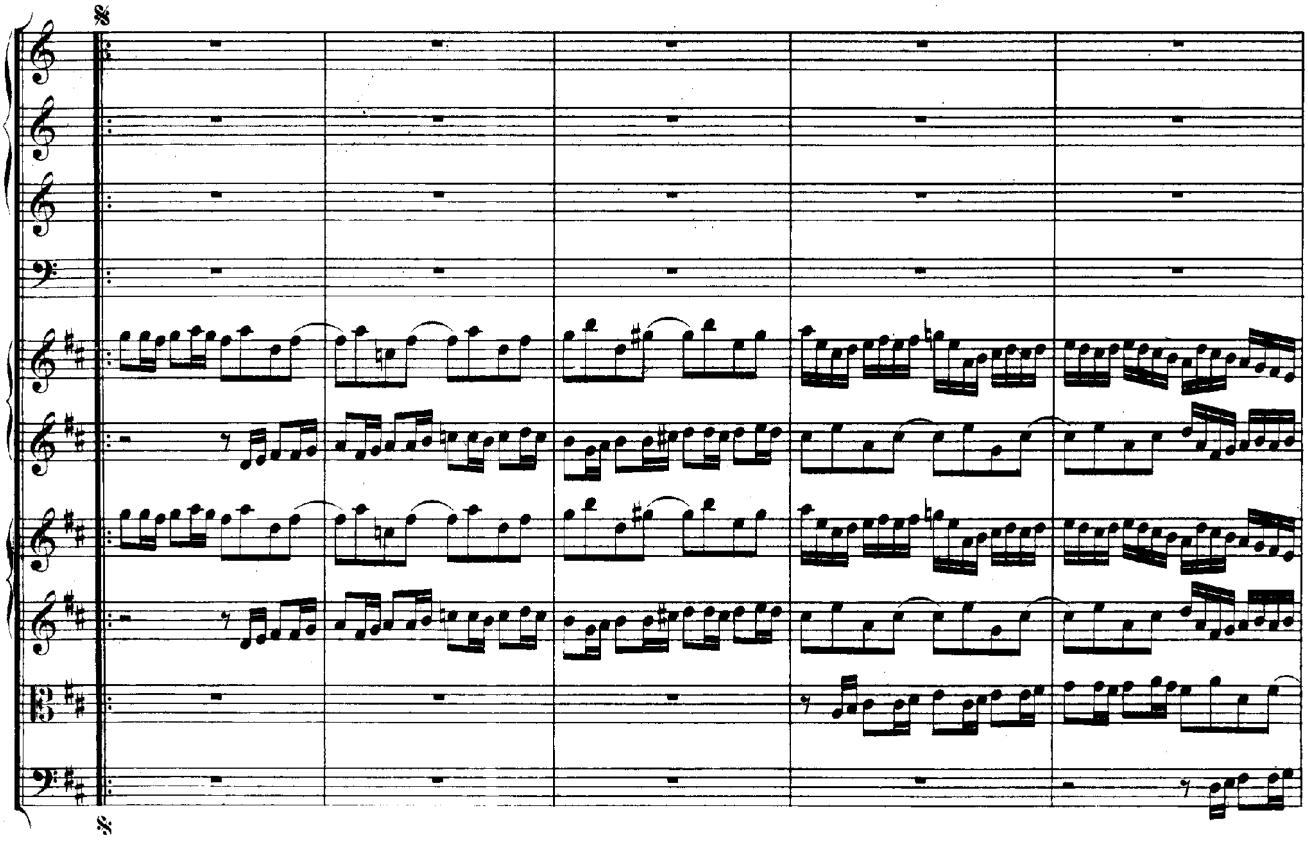

tr
piano
forte
(piano)
(forte)

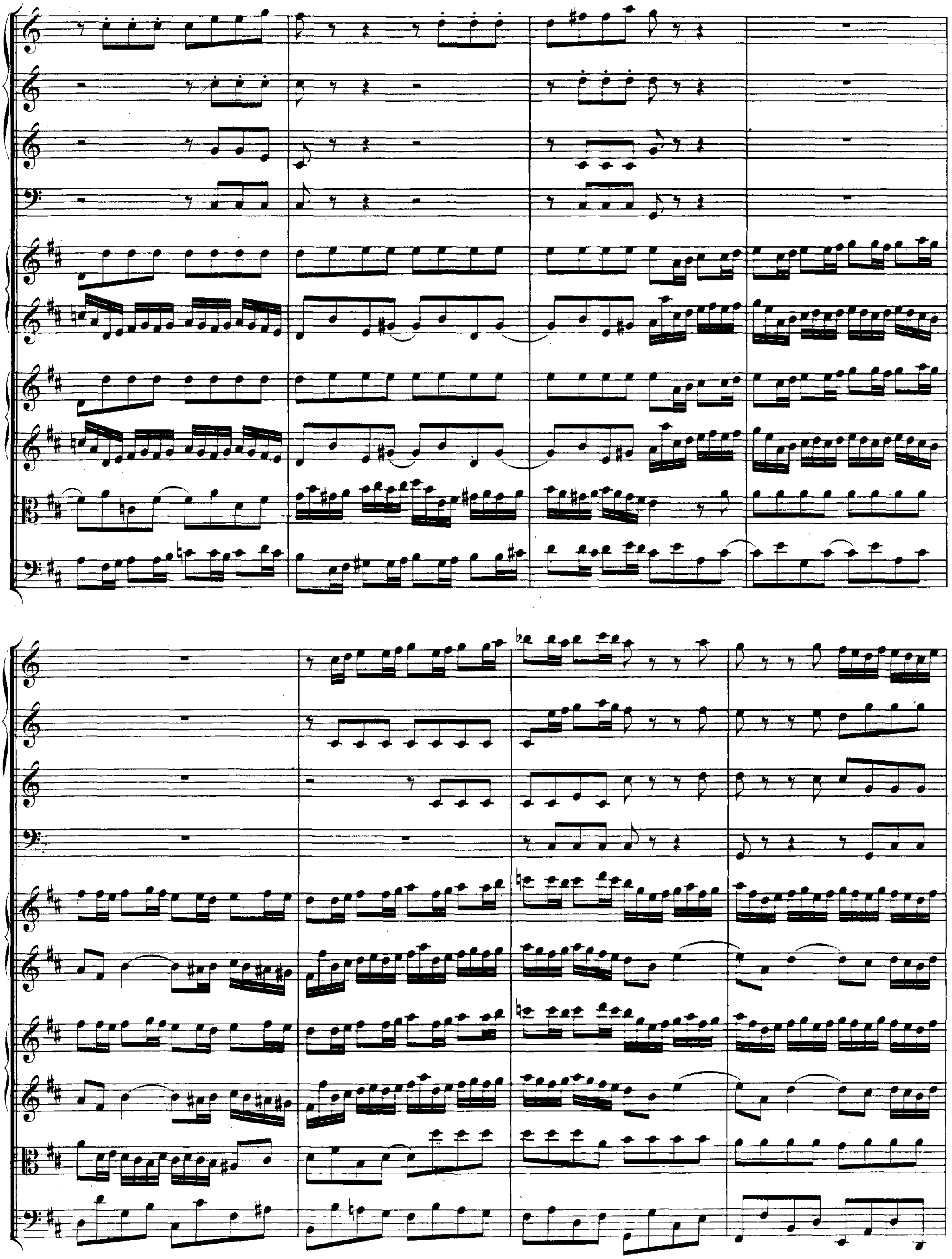
OUVERTURE.

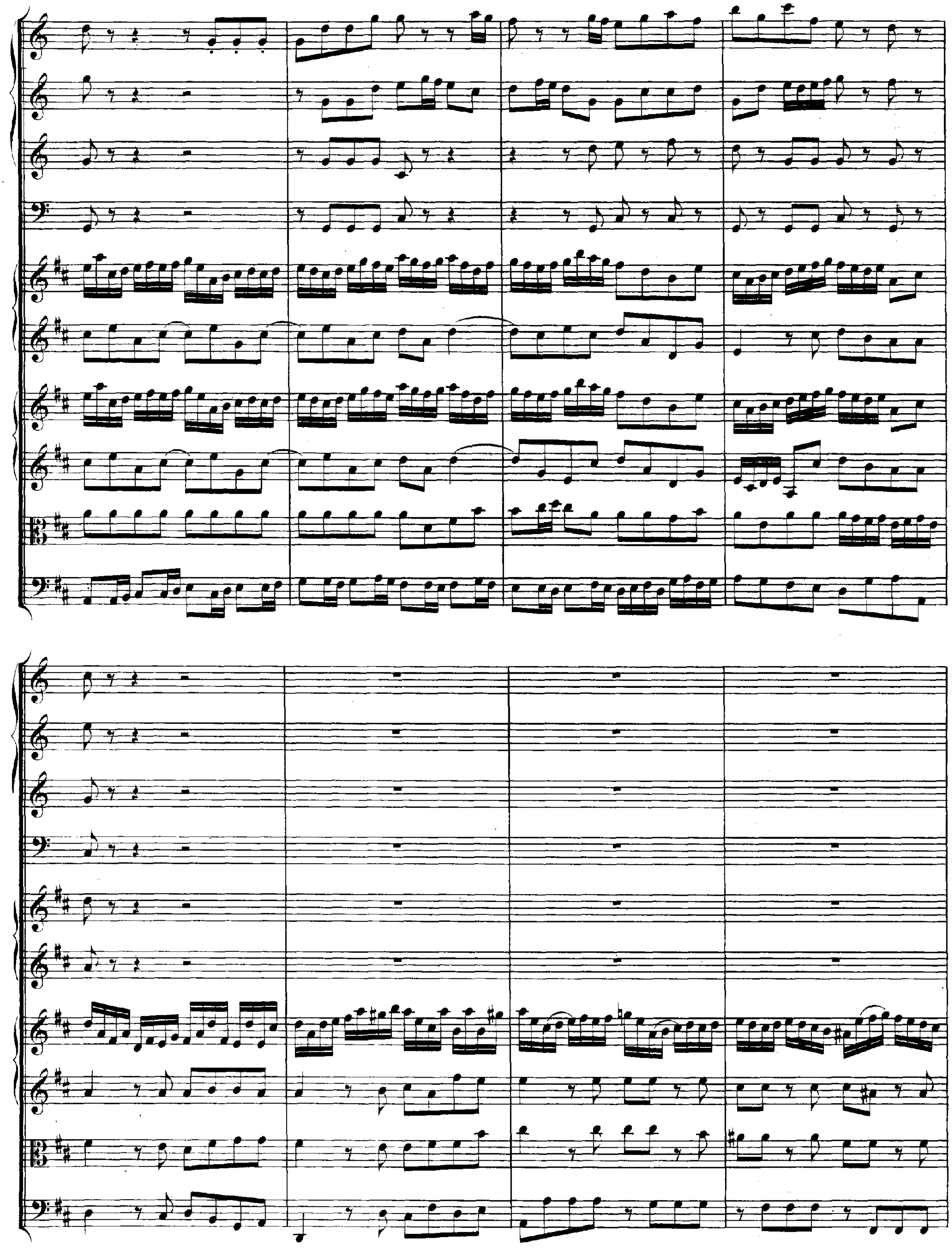

Tromba I.
Tromba II.
Tromba III.
Timpani.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.
tr
(tr)

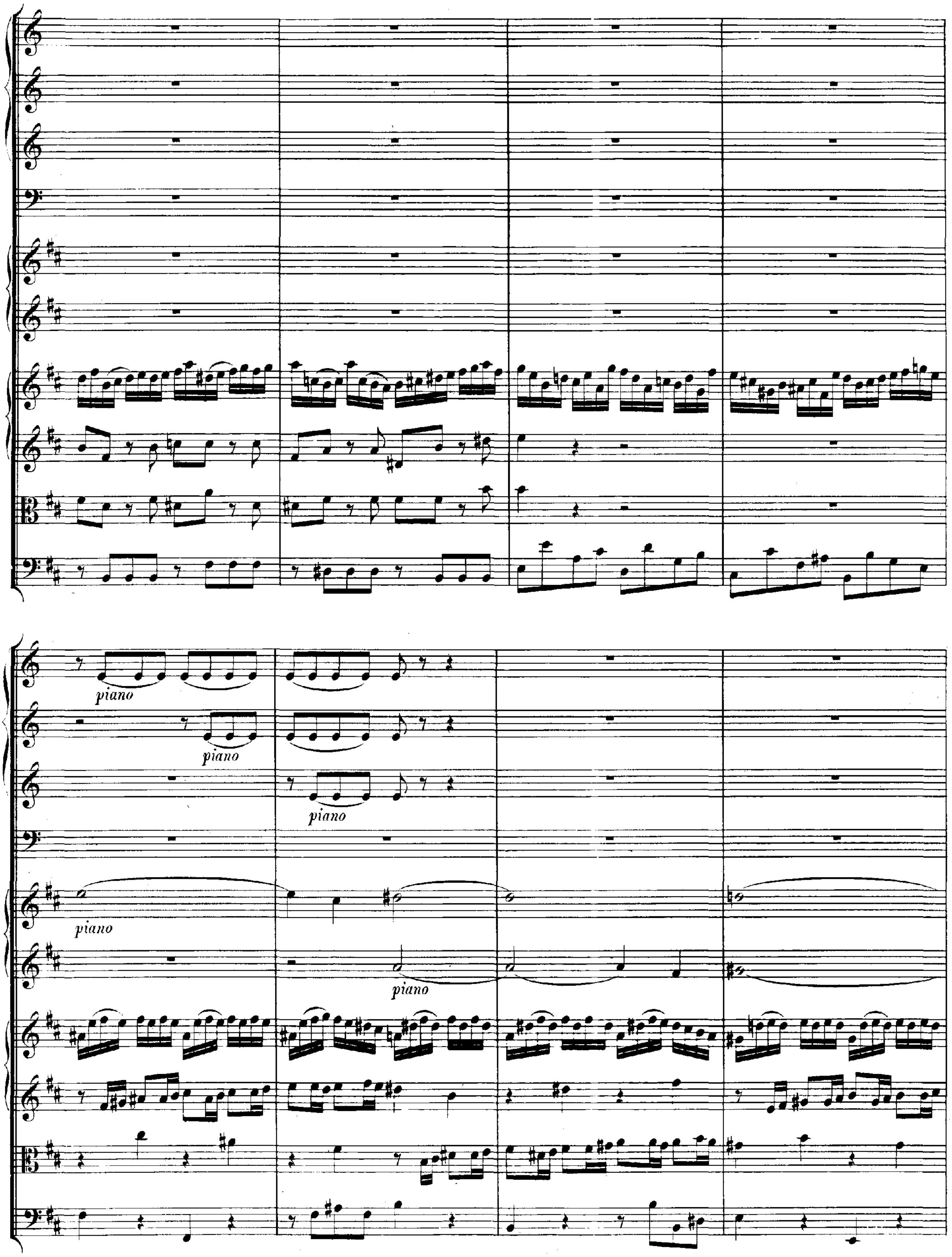


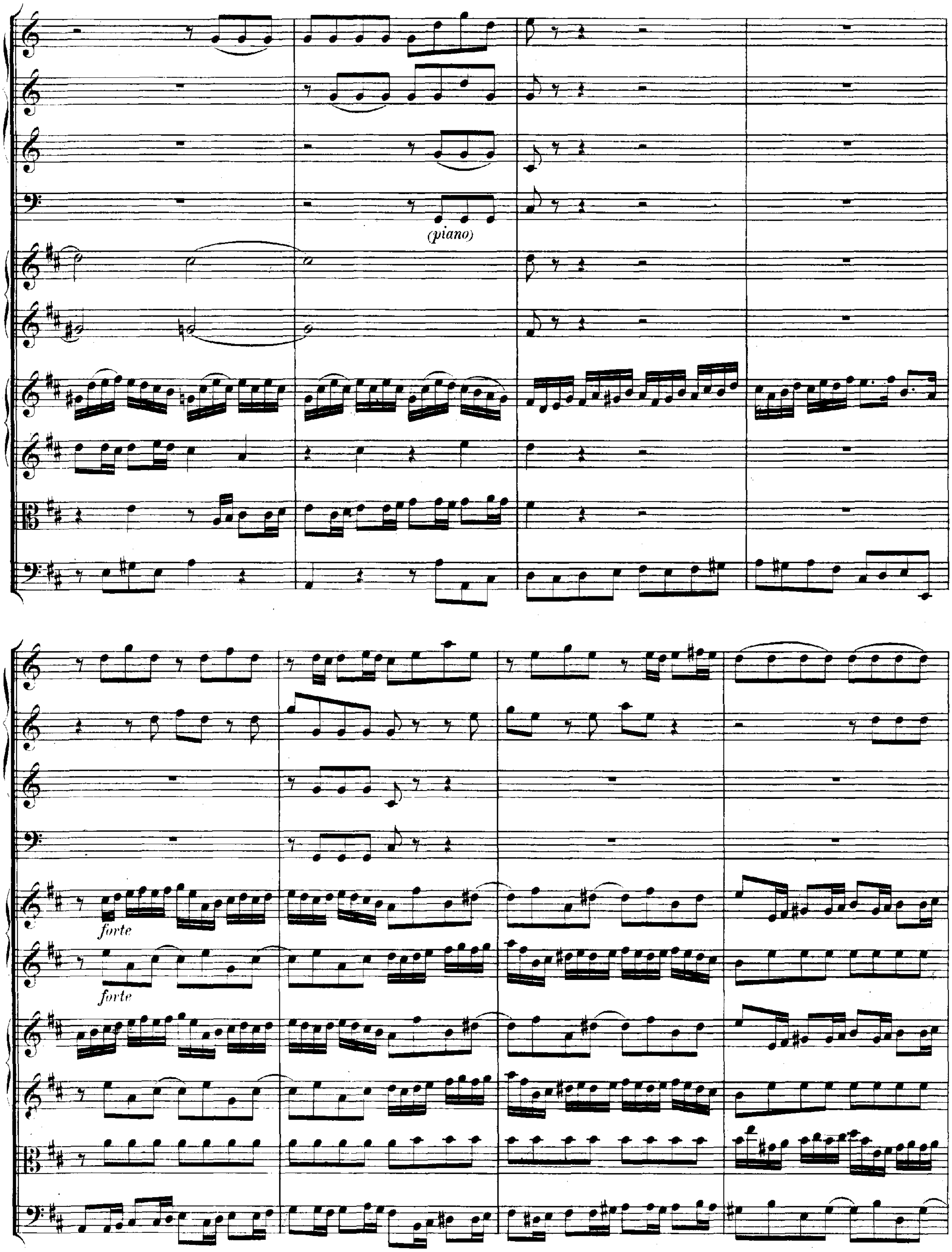

1.
2.
tr
tr
(tr)
vite

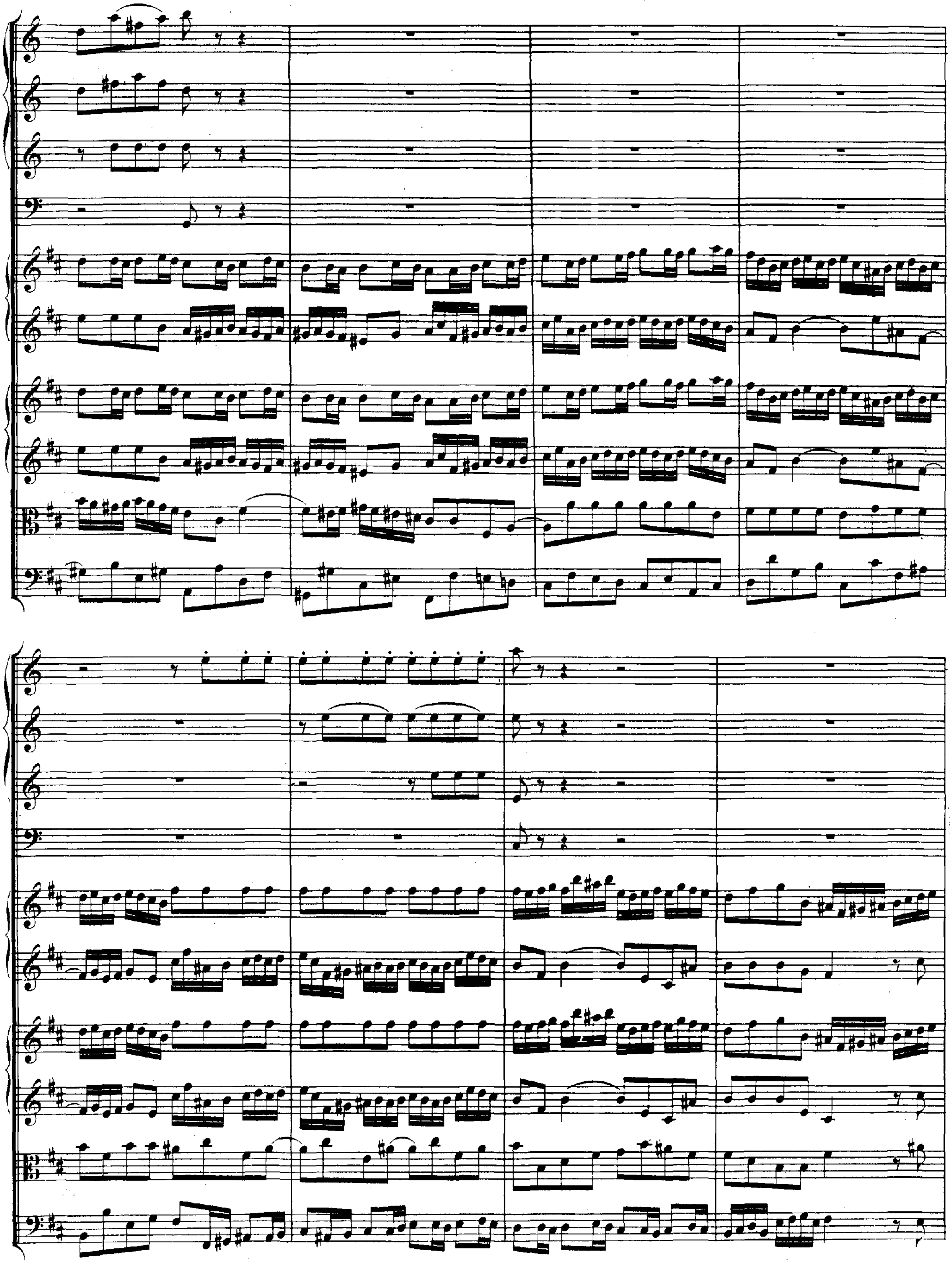


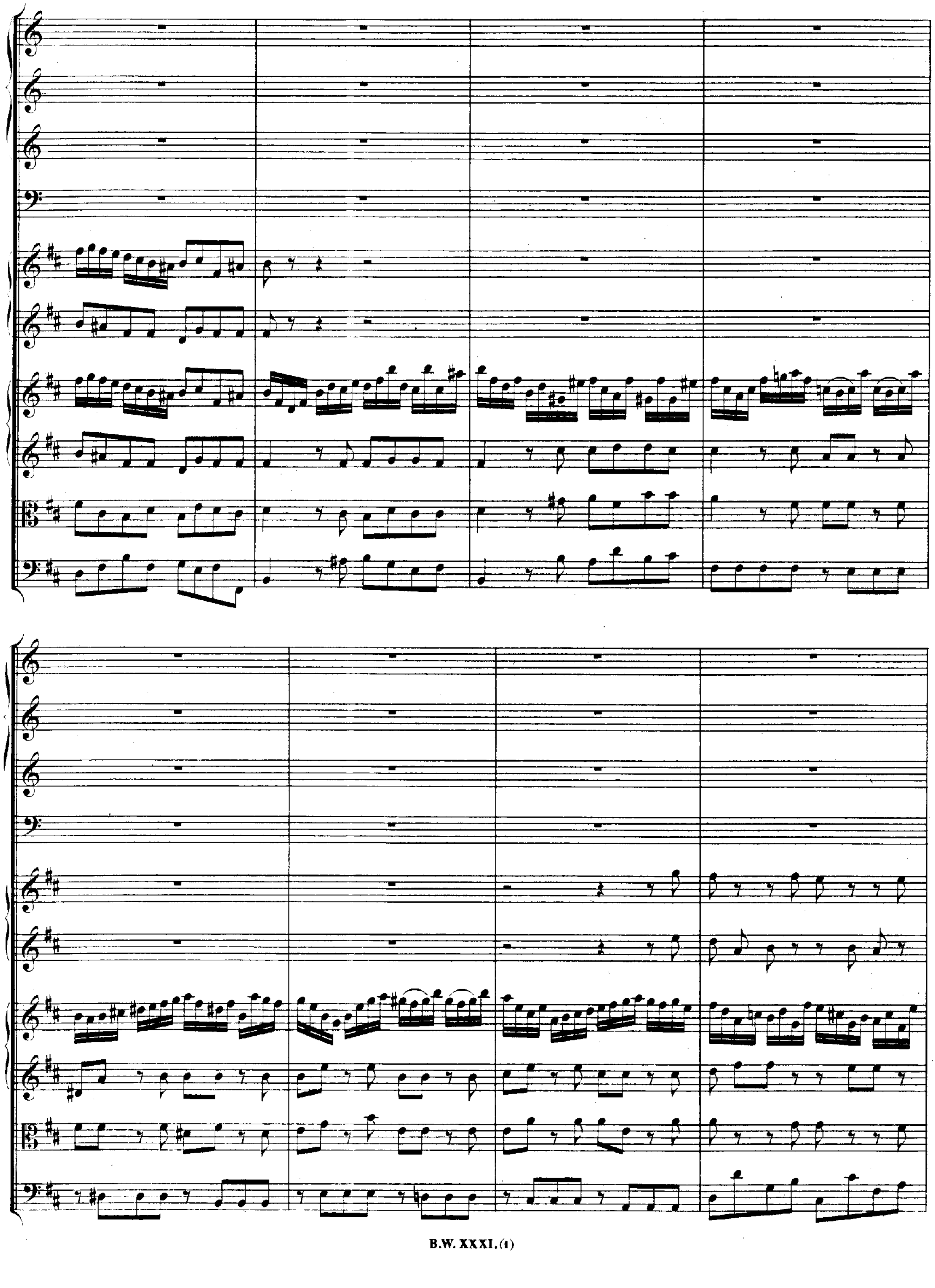


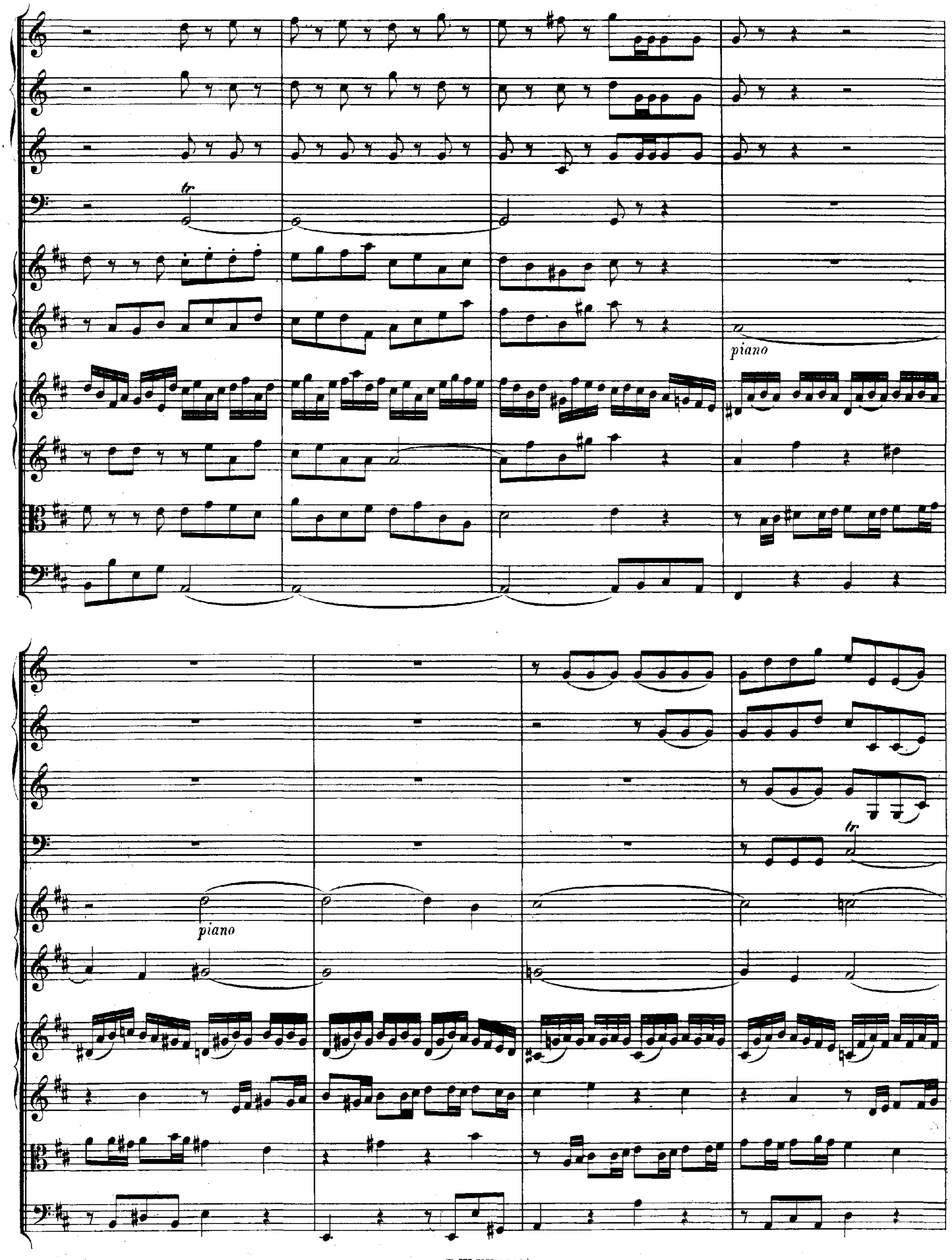


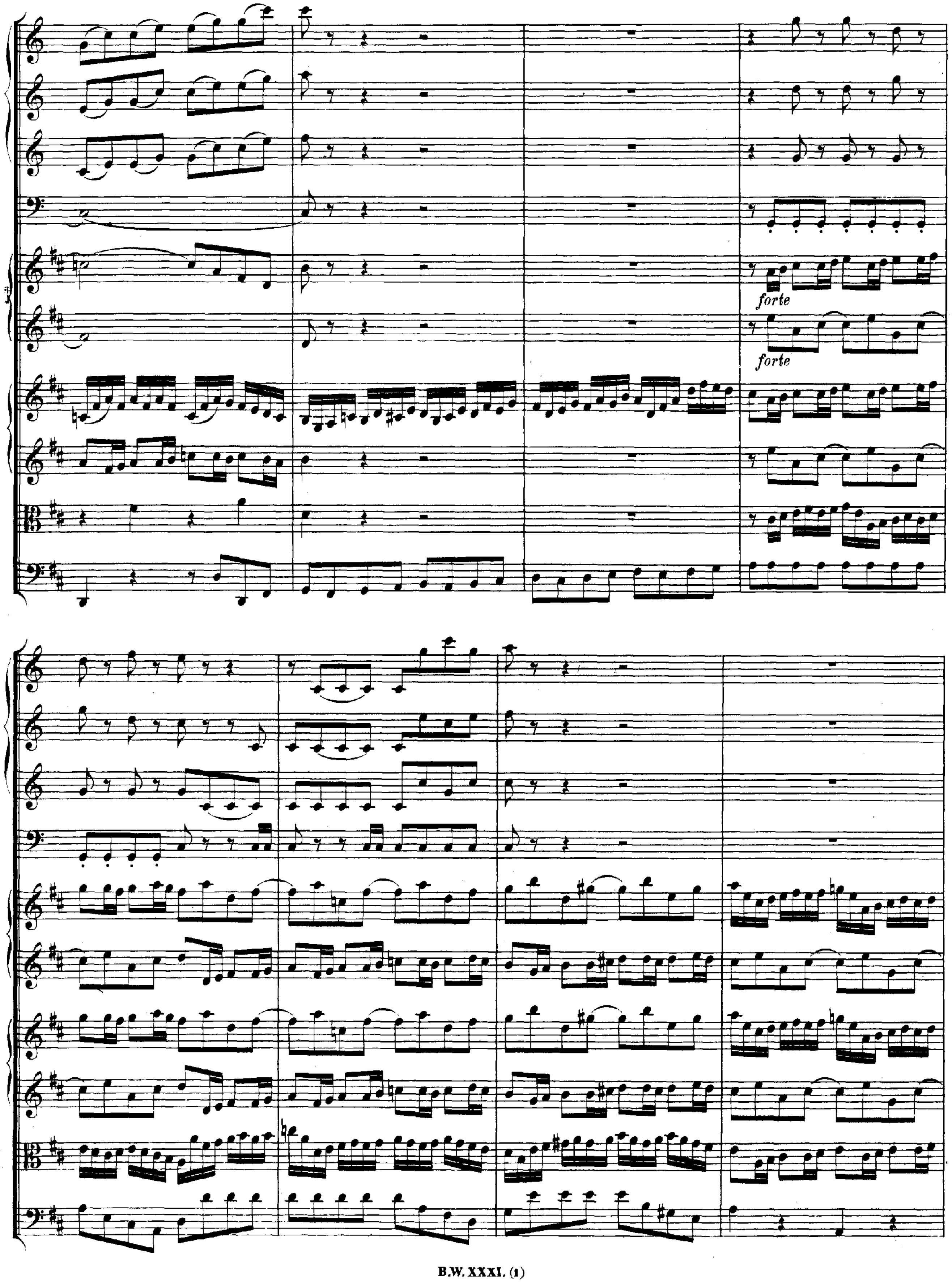

piano
piano
piano
piano
piano

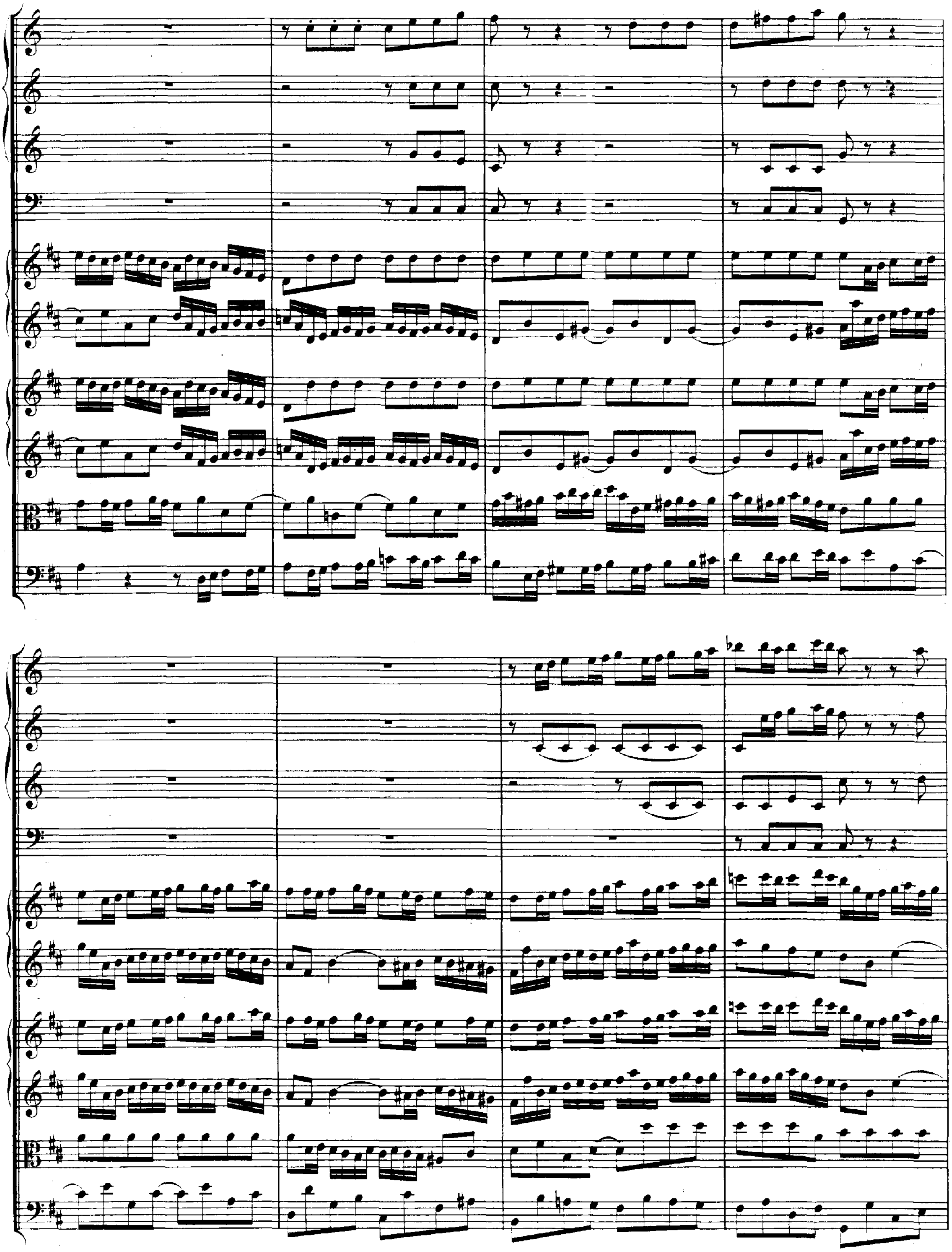

(piano)
forte
forte

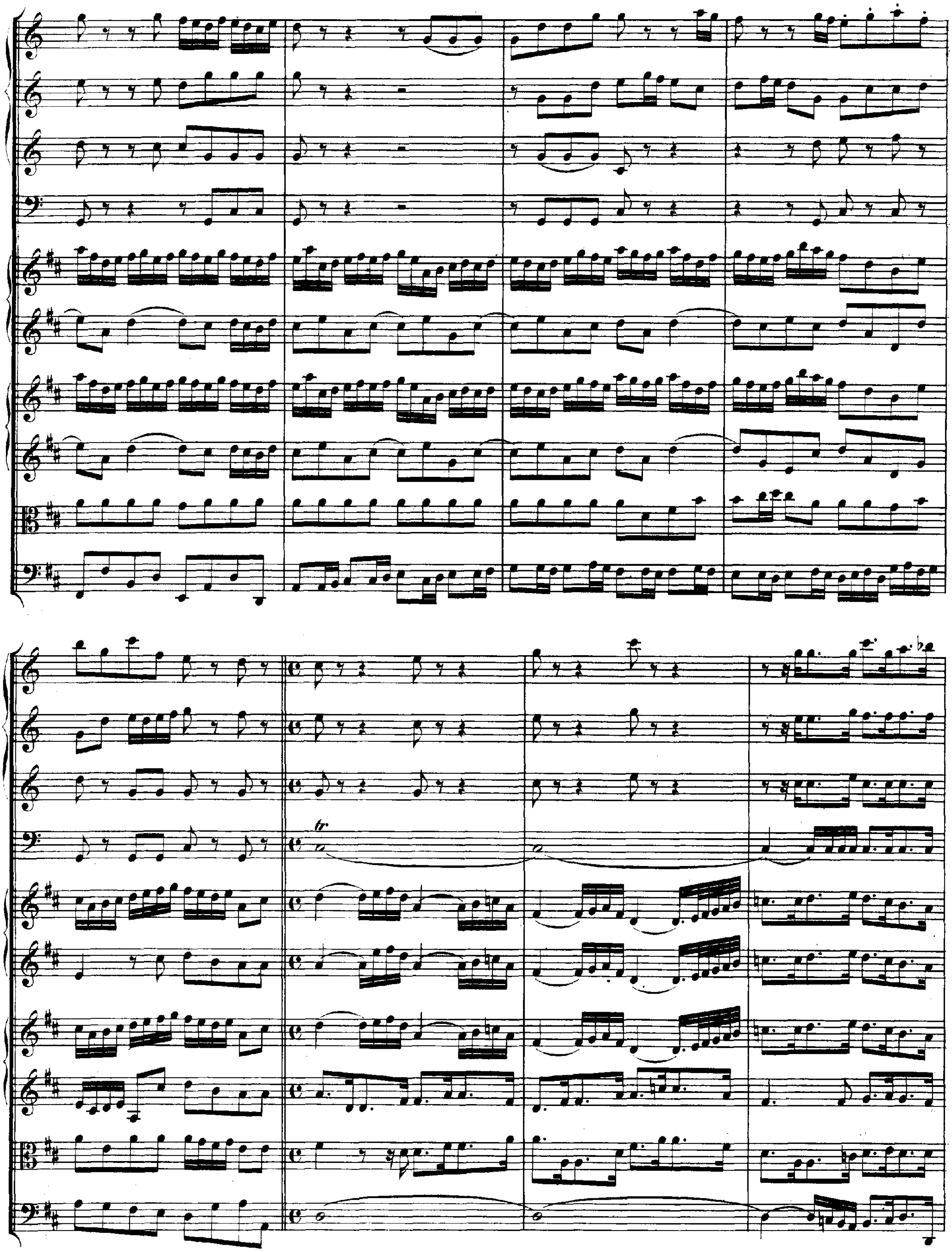


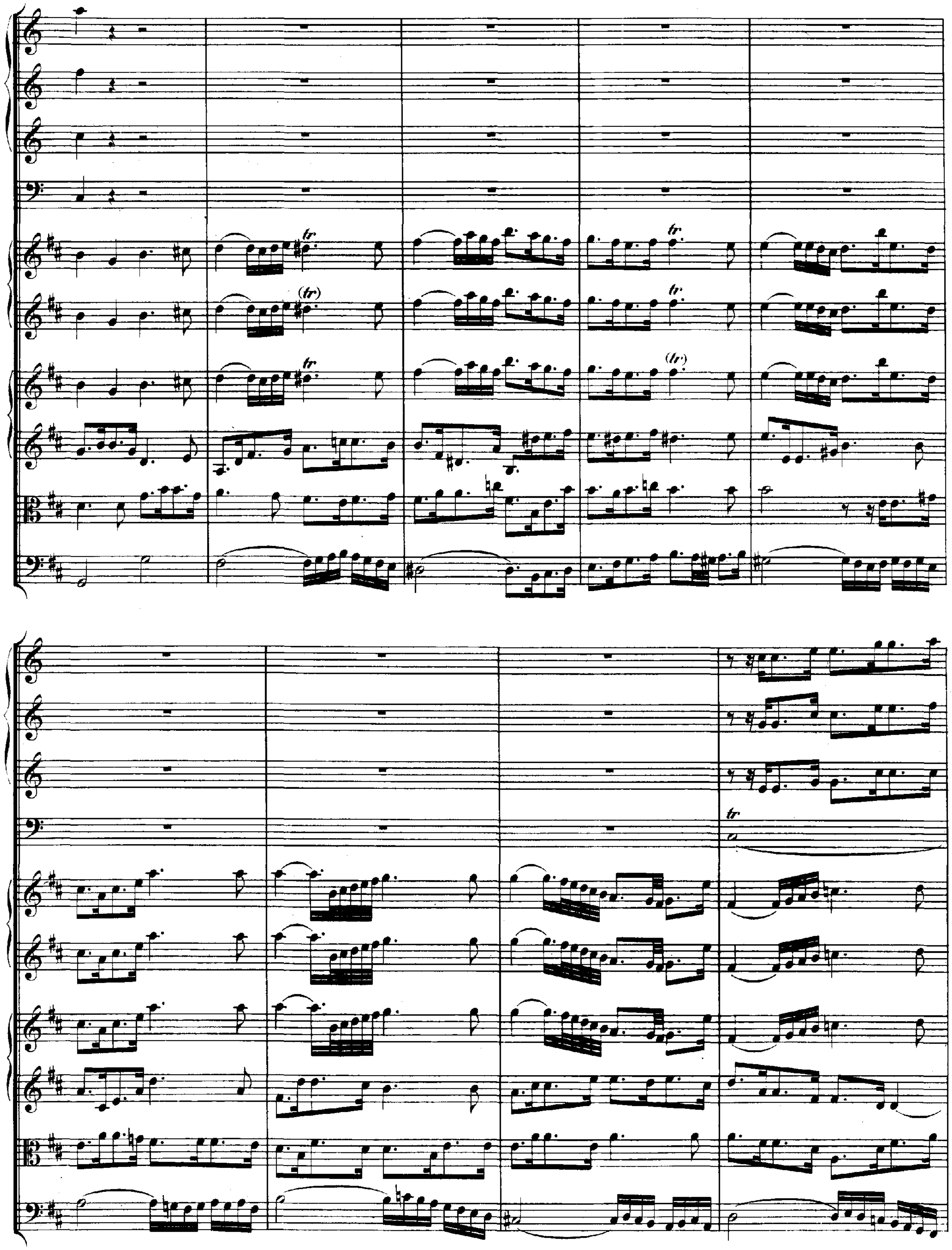


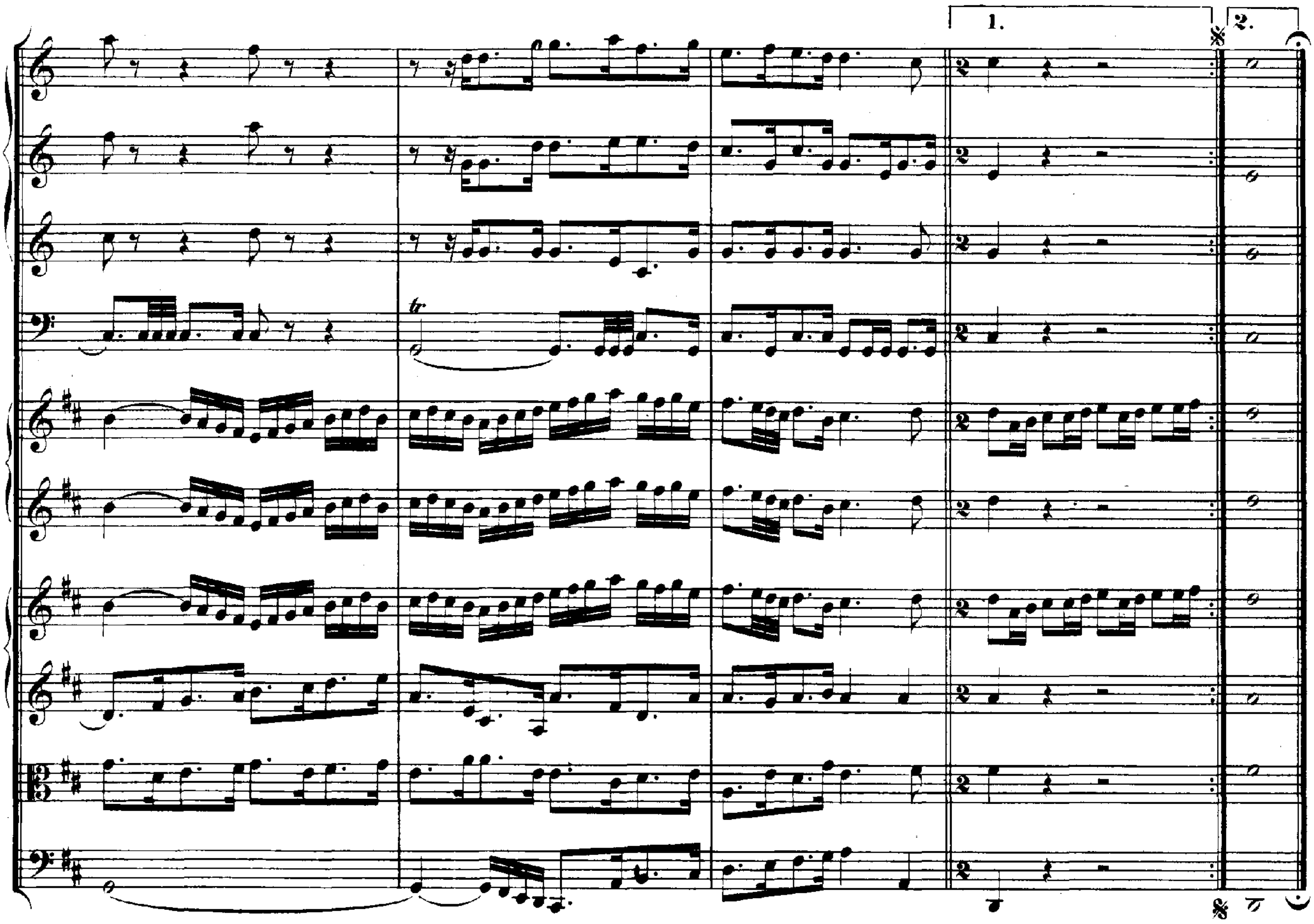

tr
piano
piano
tr


forte
forte

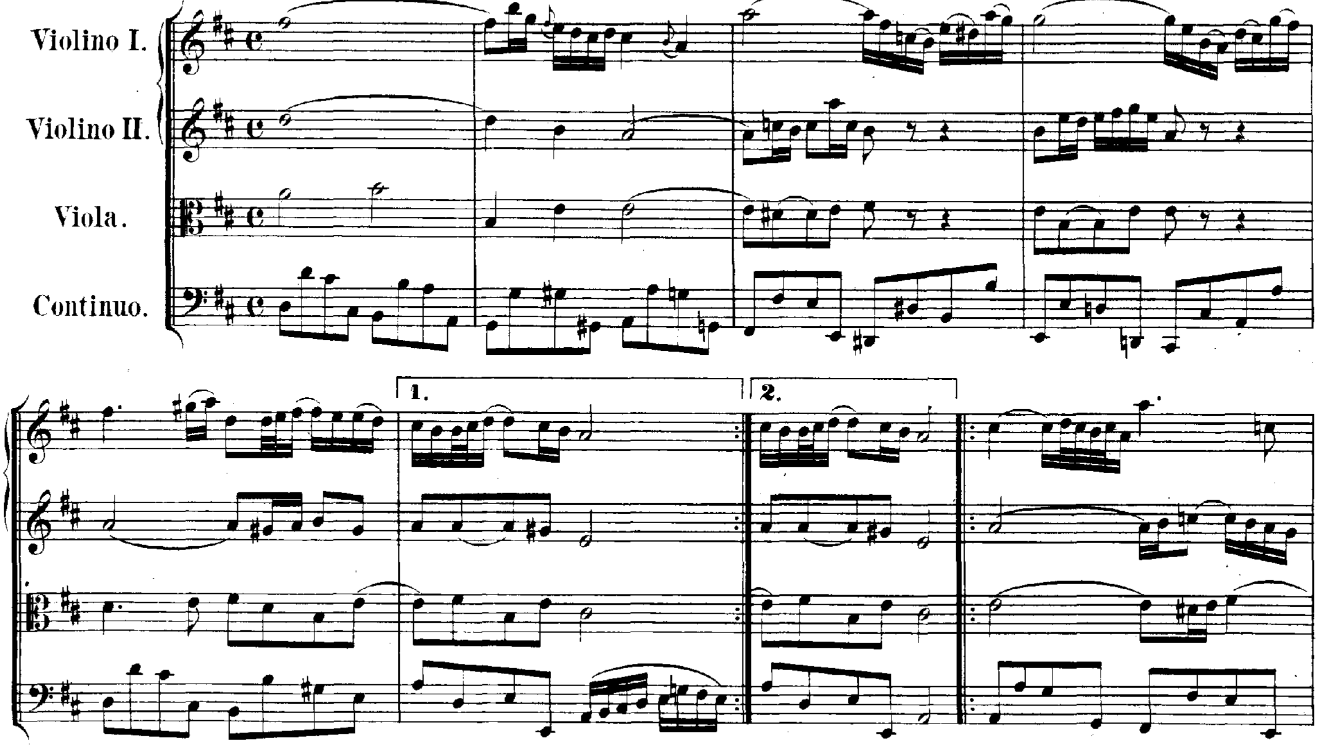


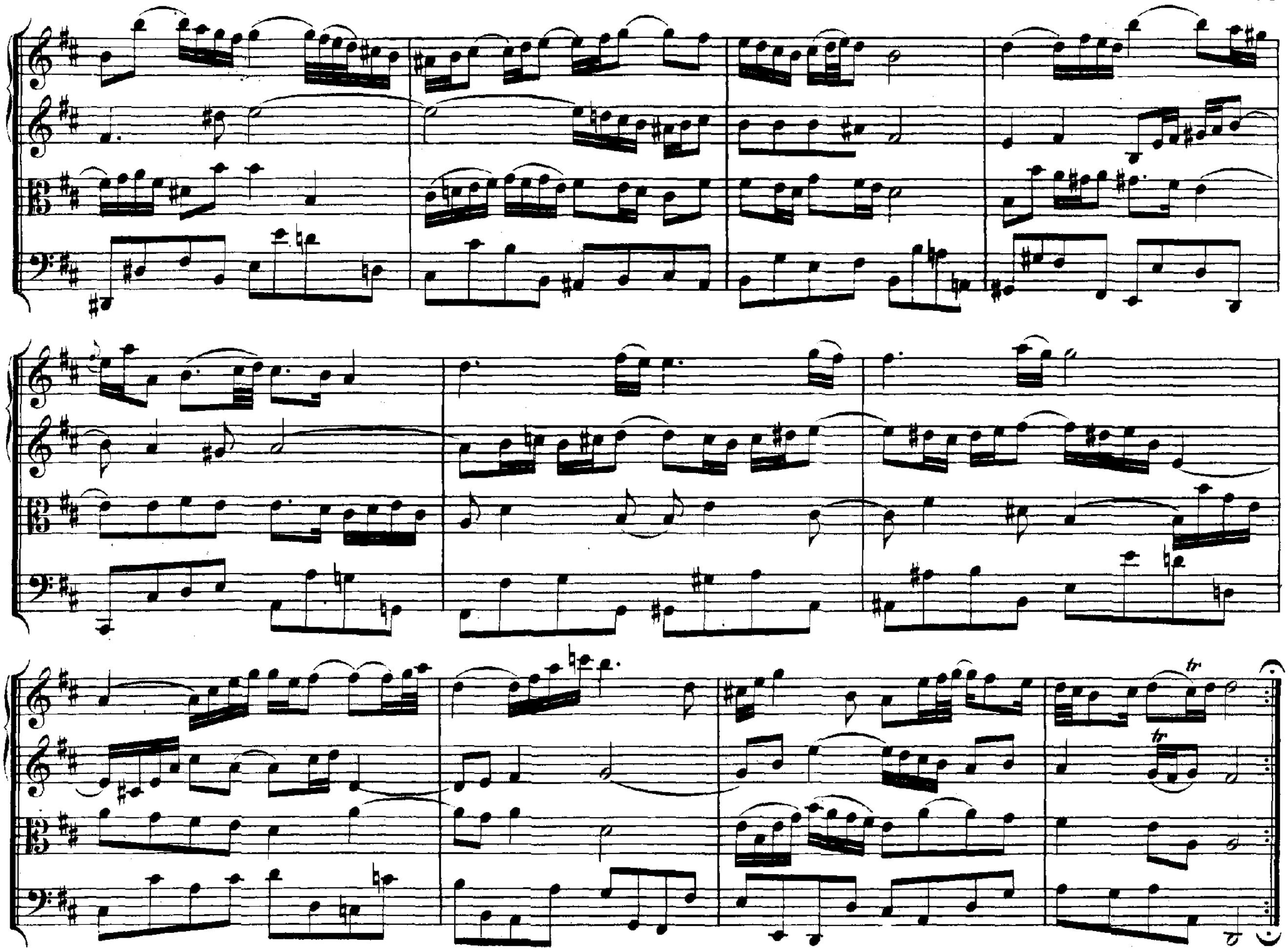

tr


tr
(tr)
tr
tr
tr
(tr)
tr

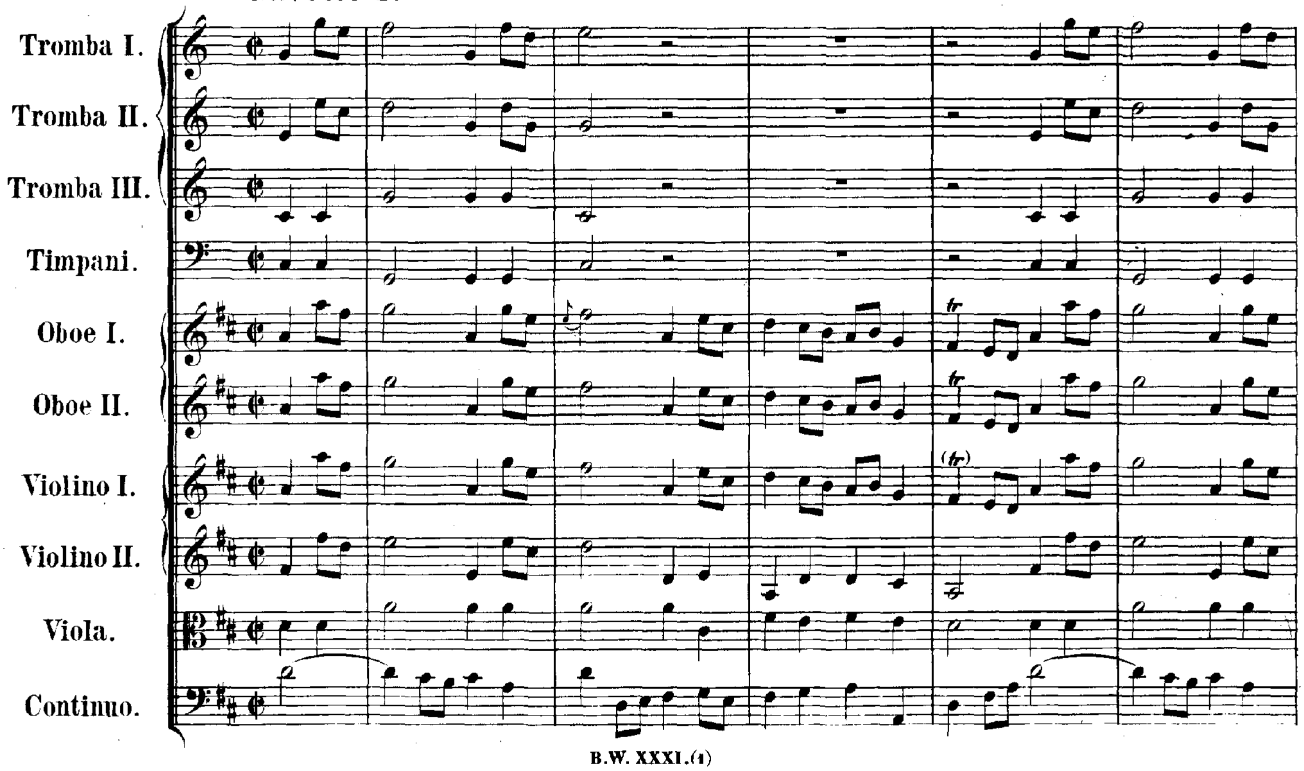


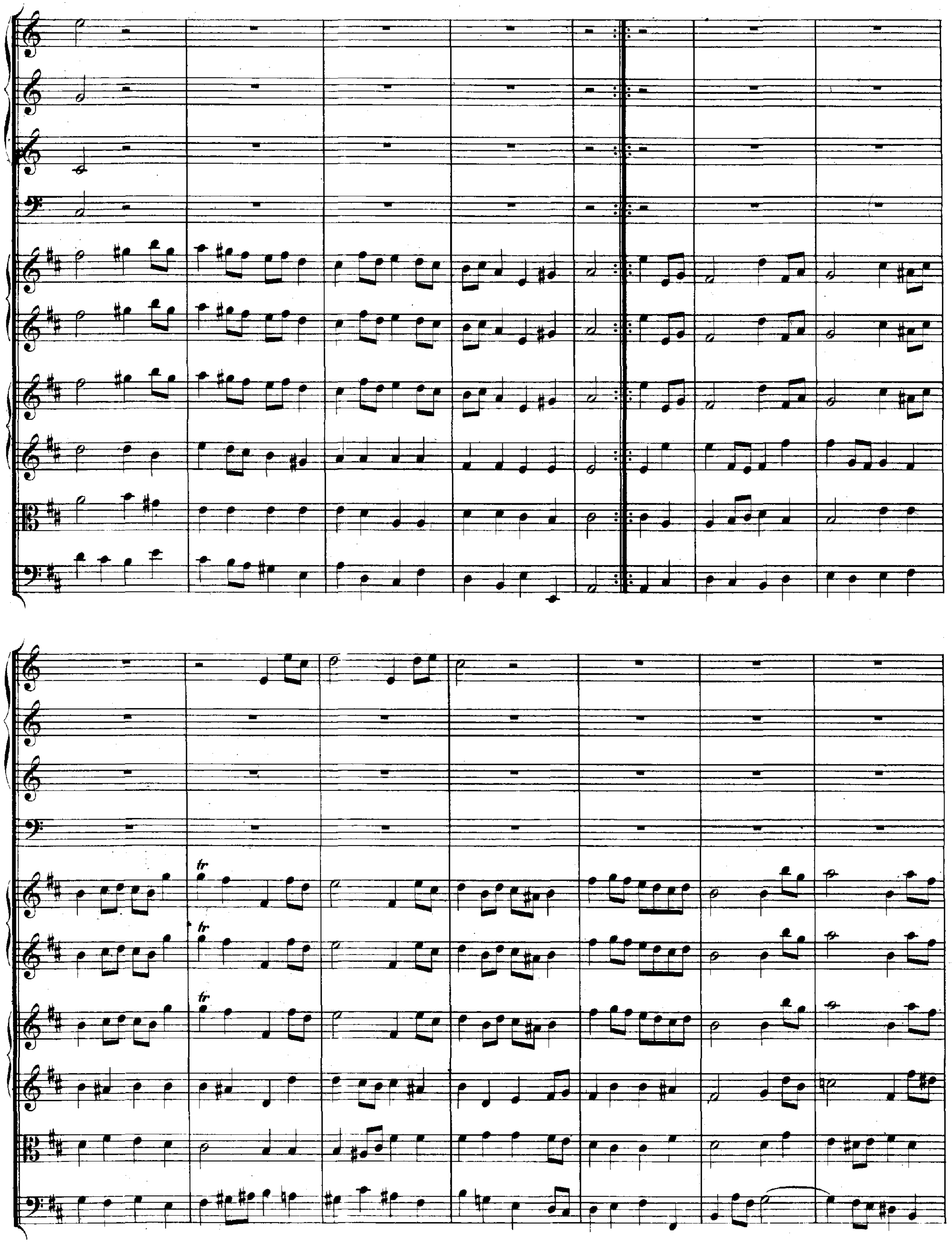
Air.

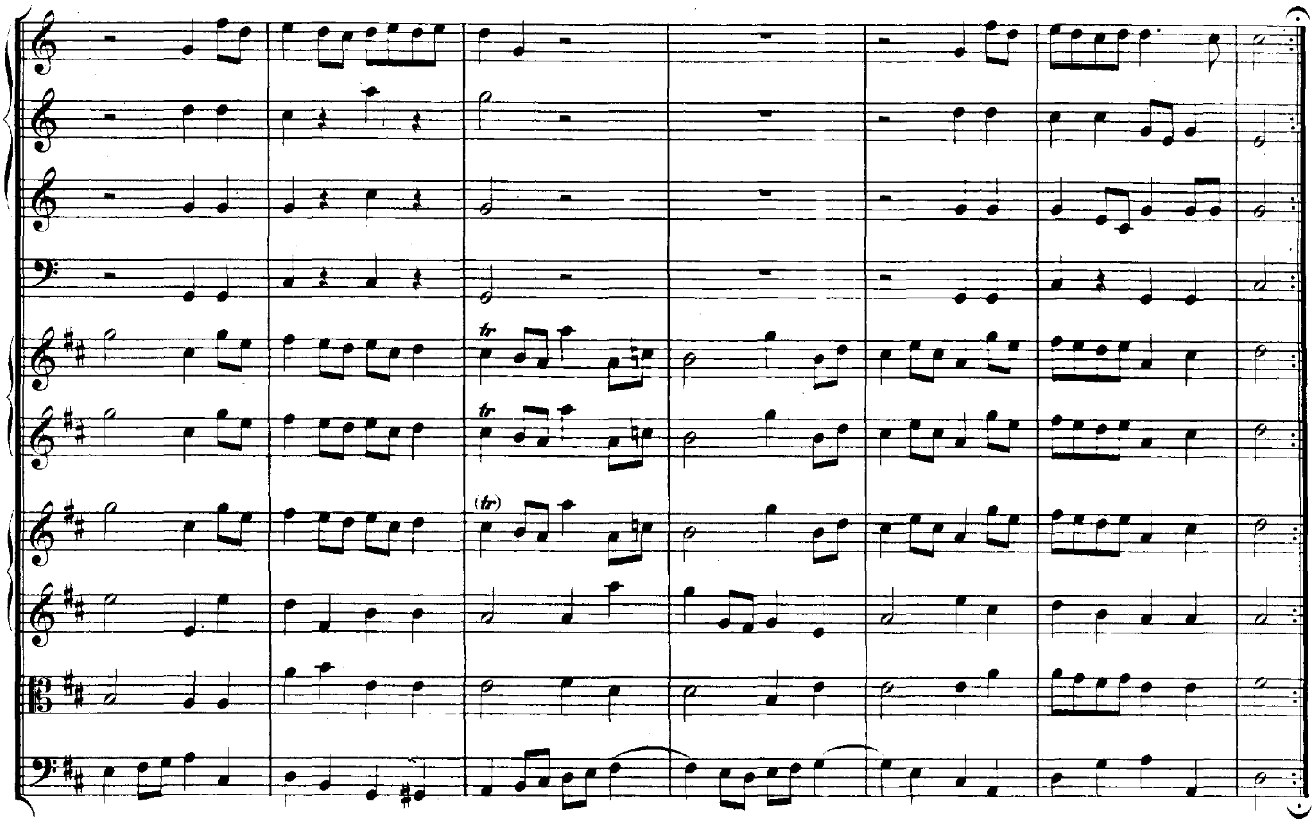




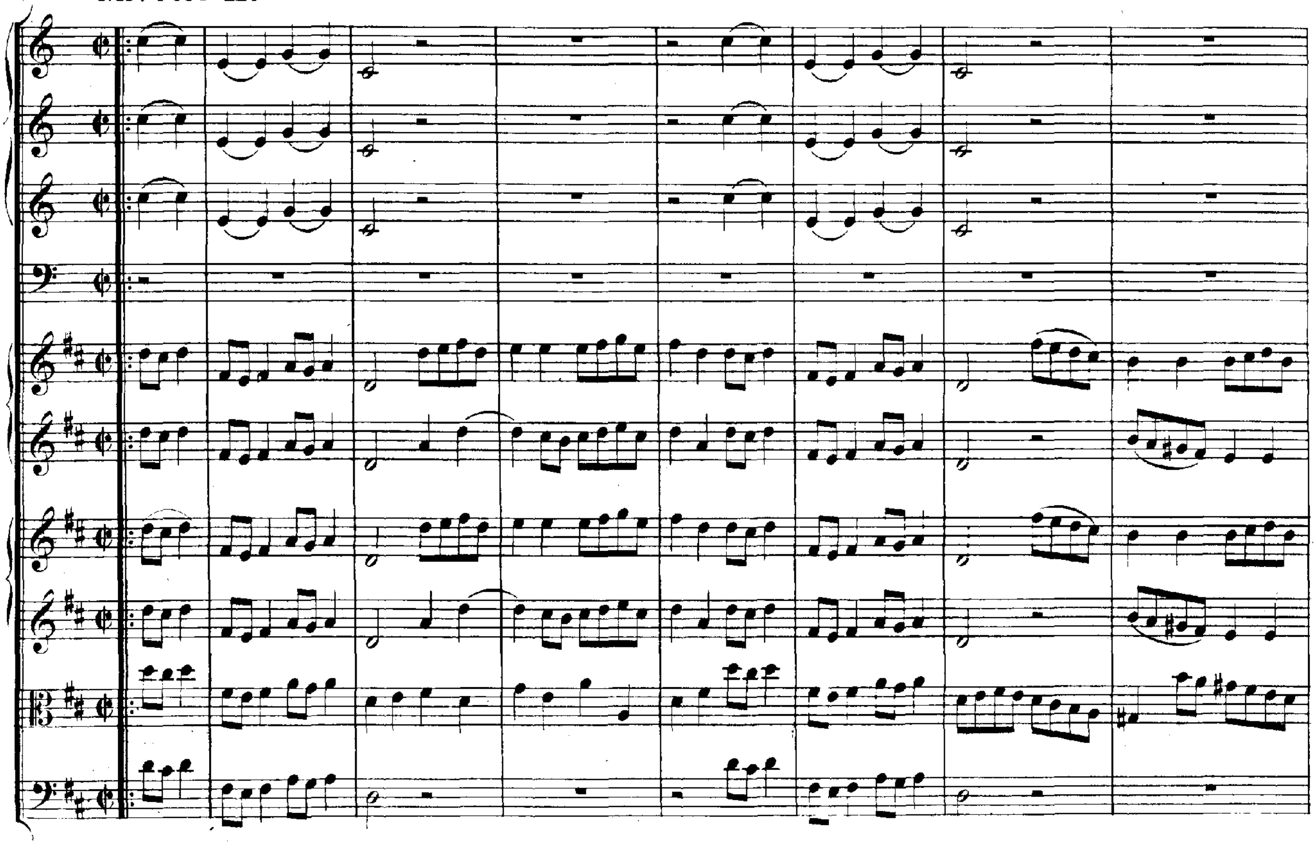
Gavotte I.

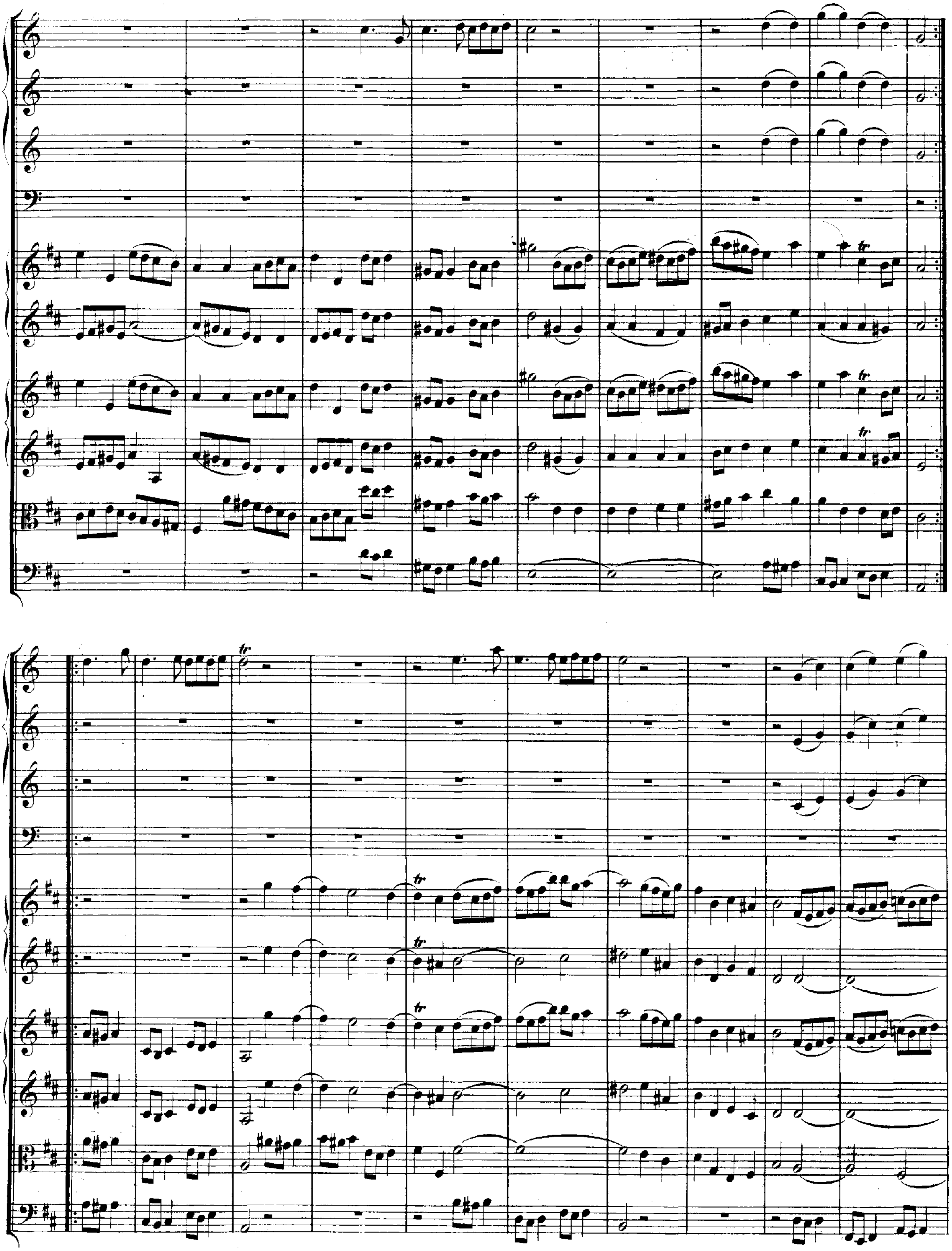

Tromba I.
Tromba II.
Tromba III.
Timpani.
Oboe I.
Oboe II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.

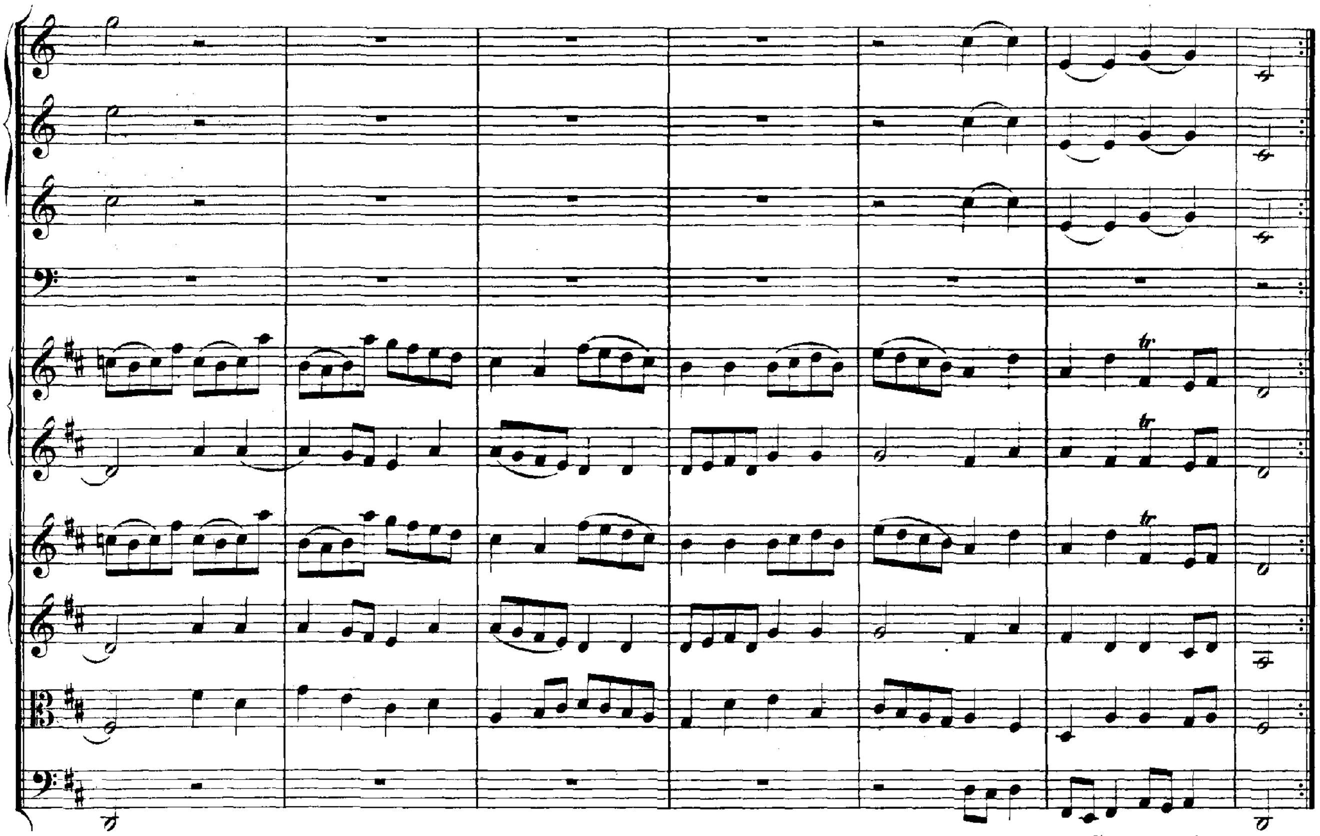




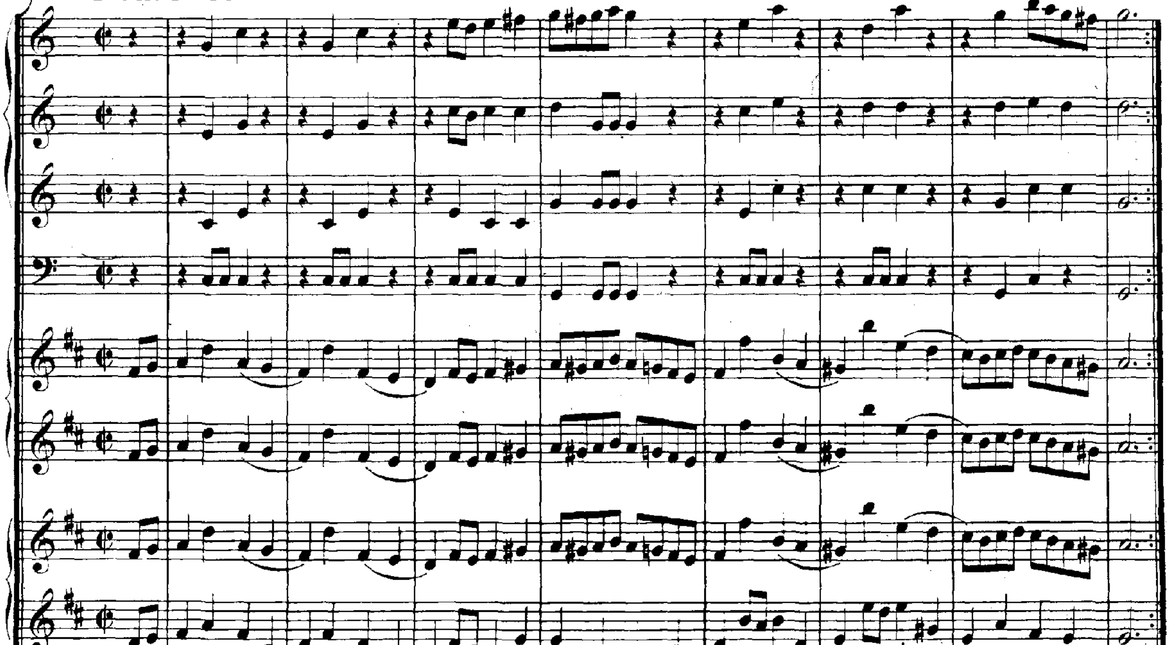
Gavotte II.

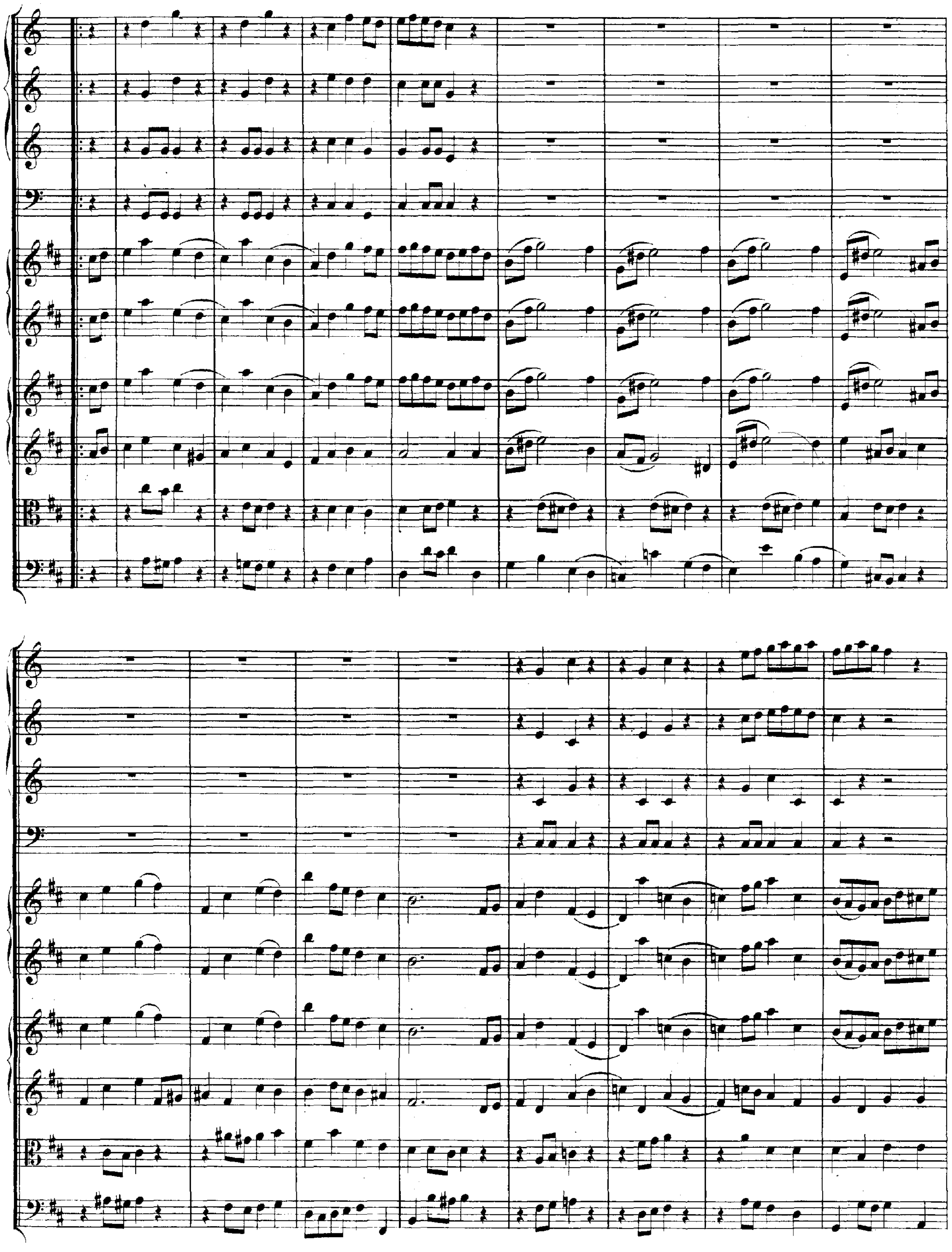


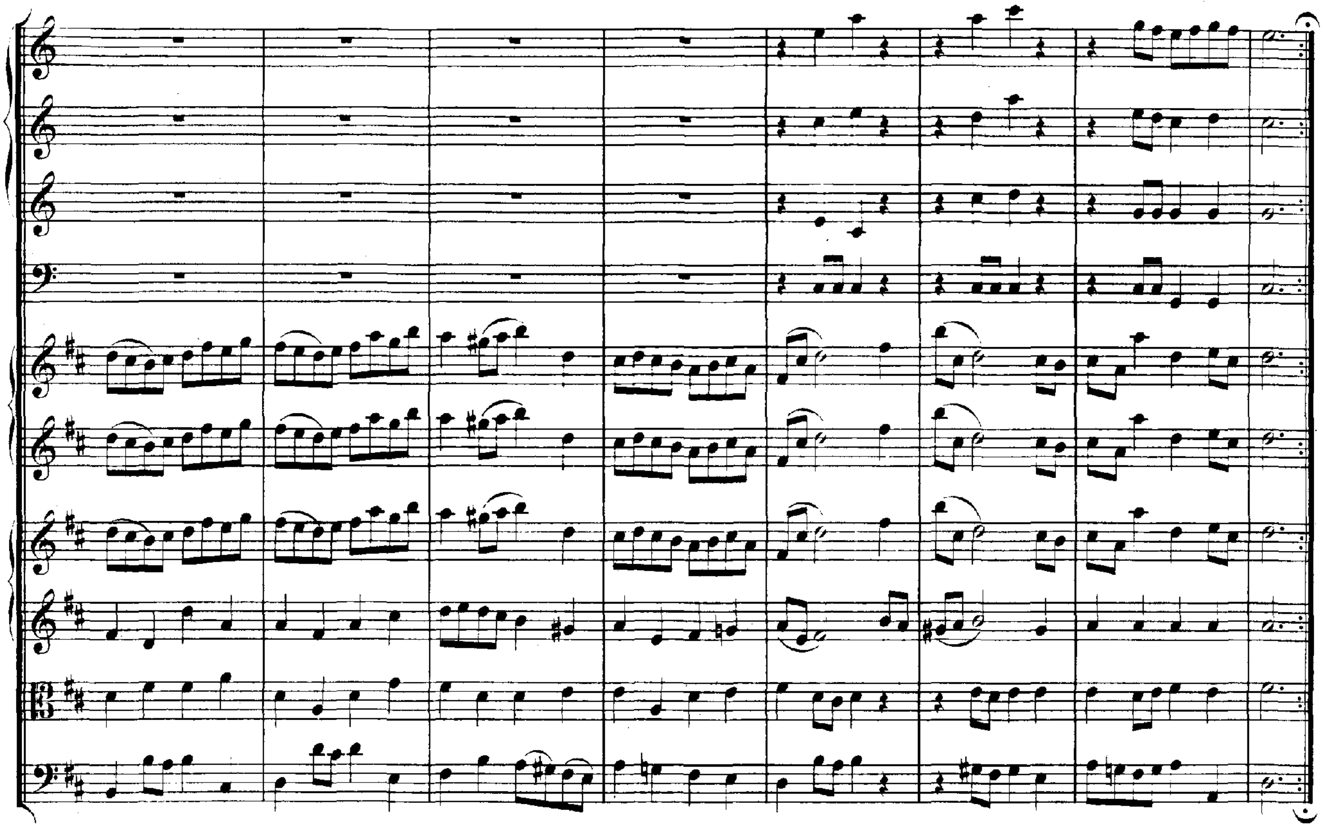




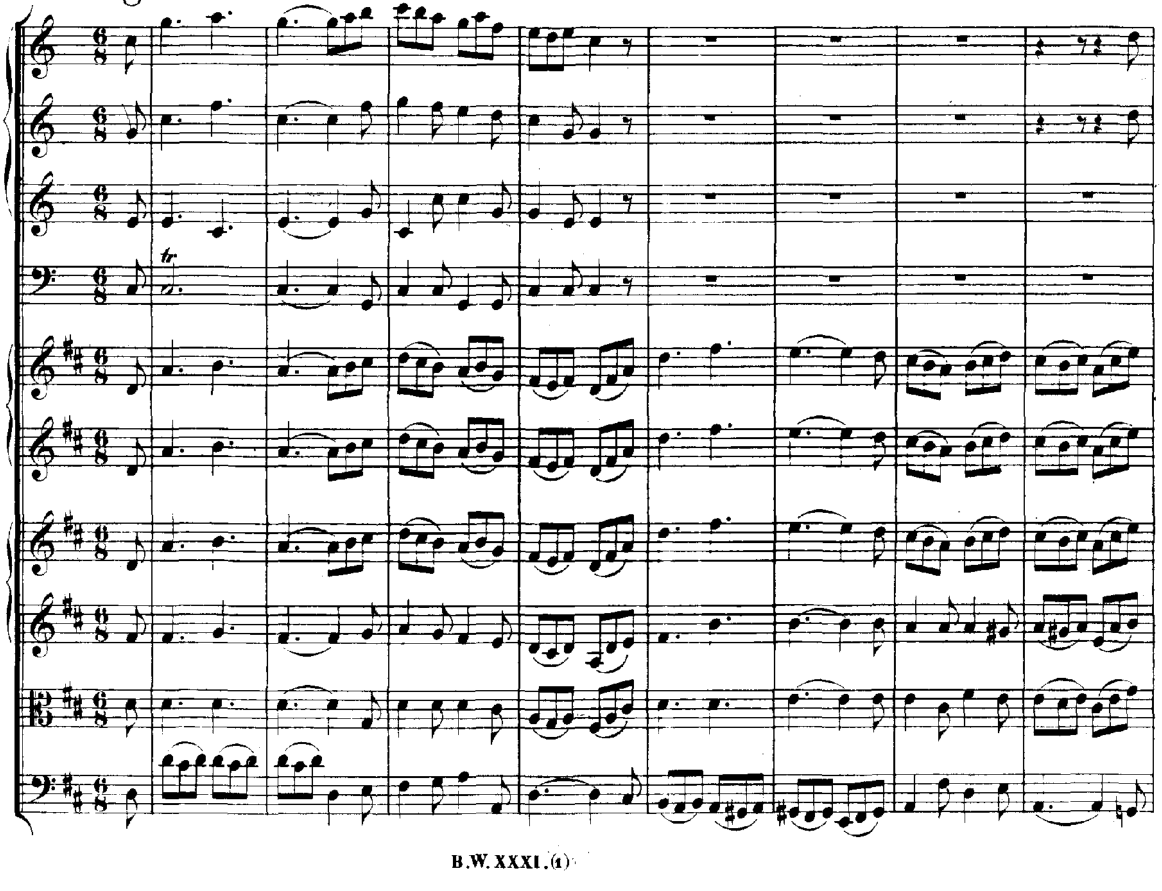
Bourrée.

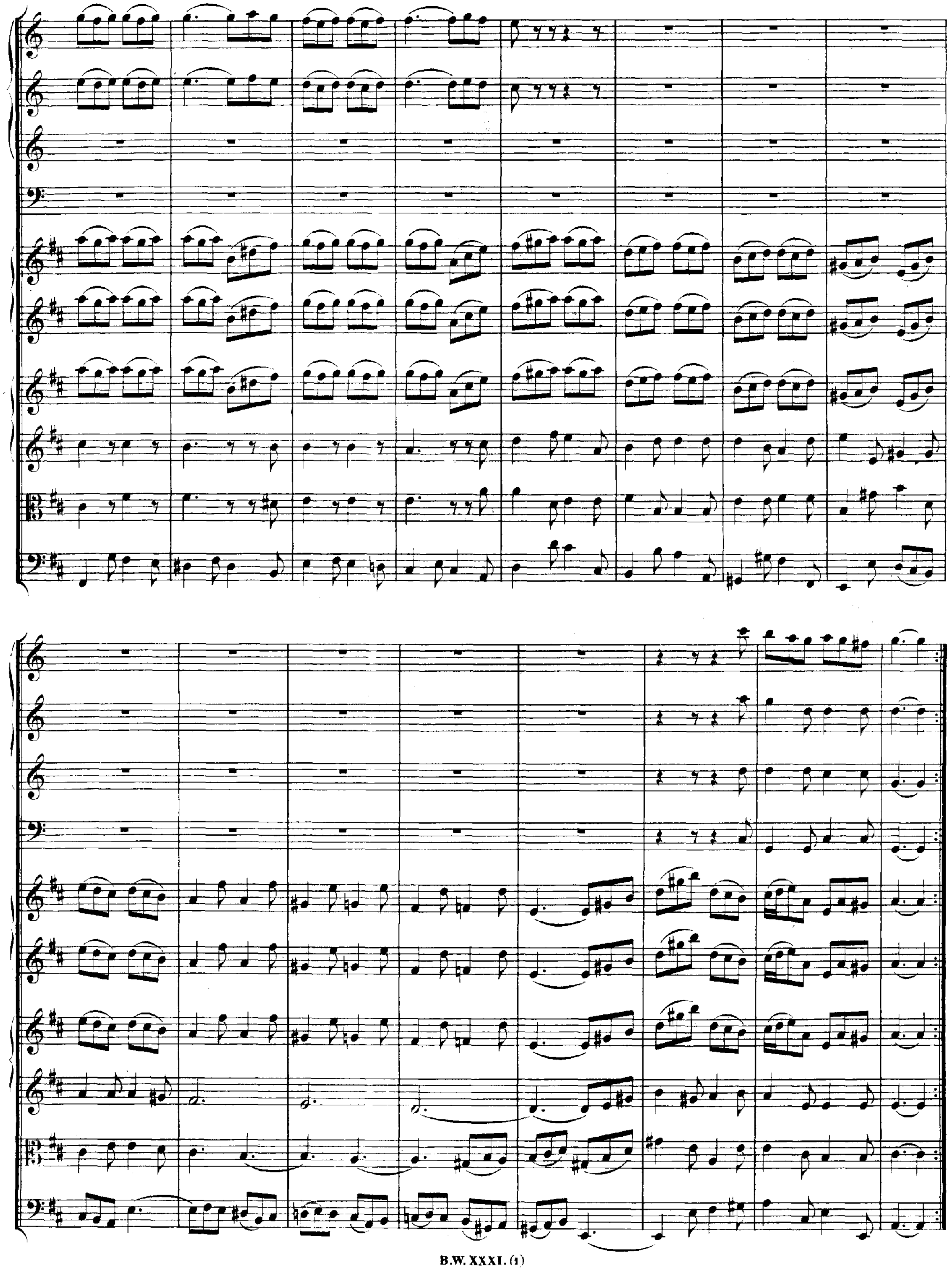


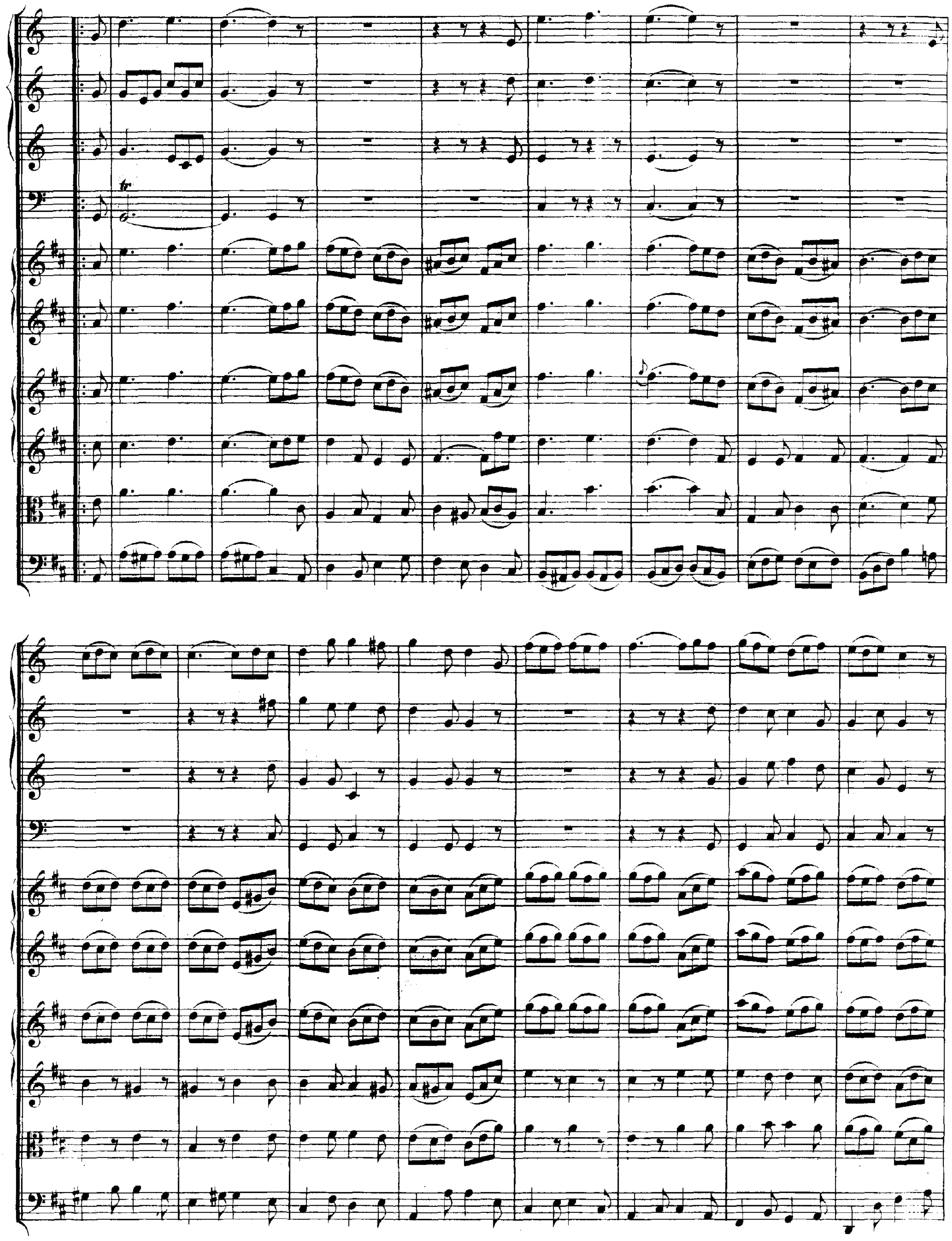


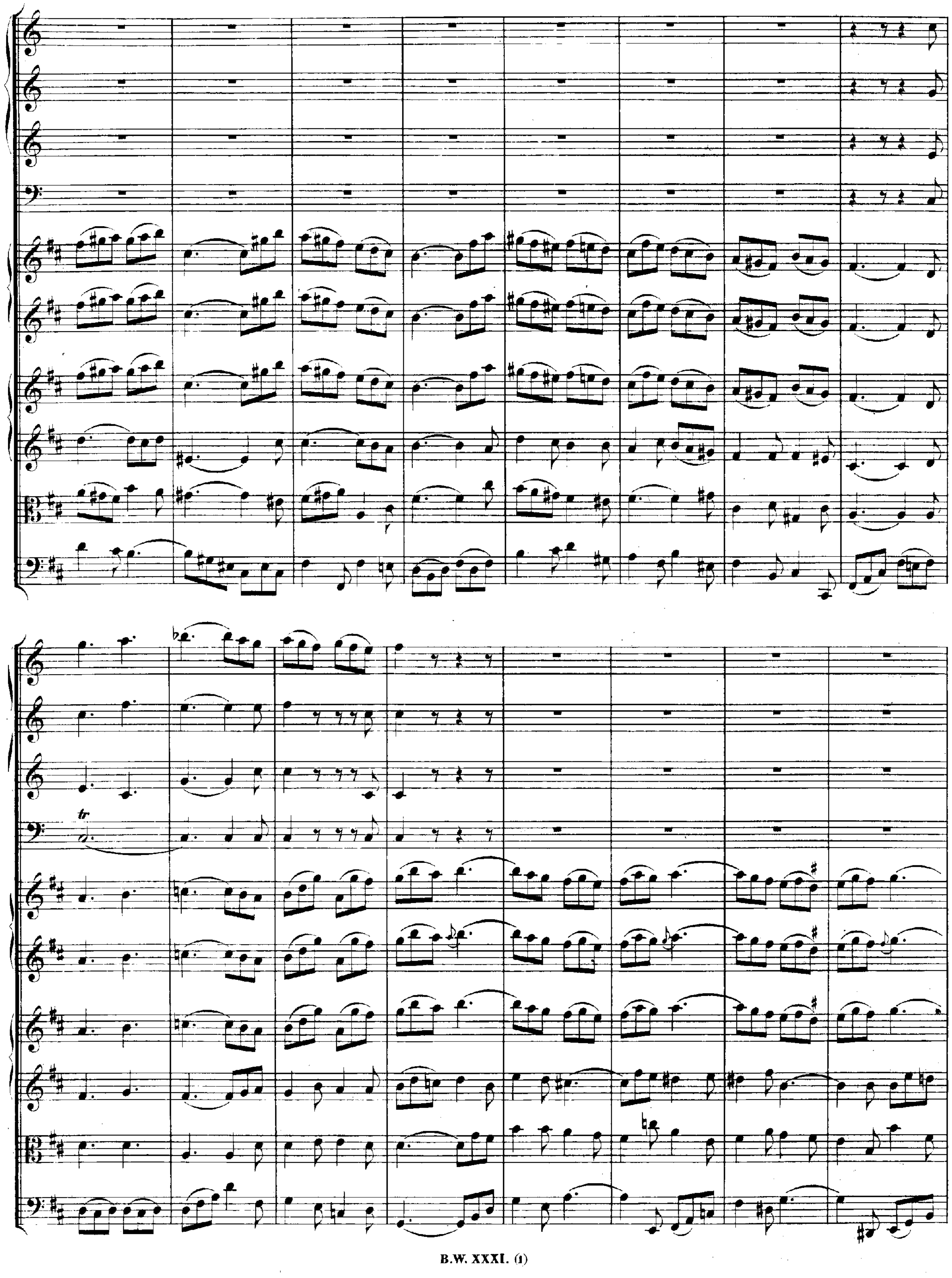


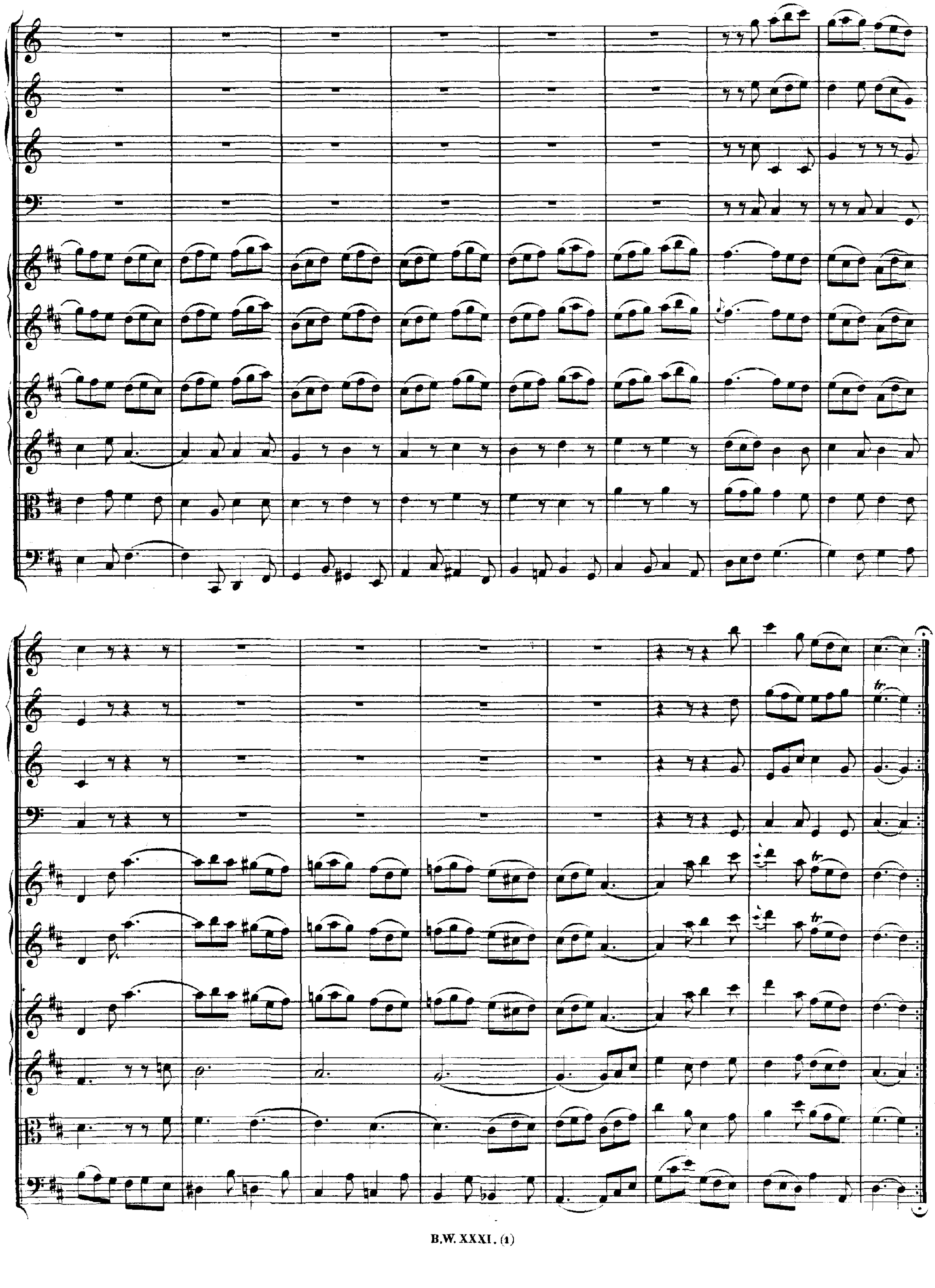
Gigue.



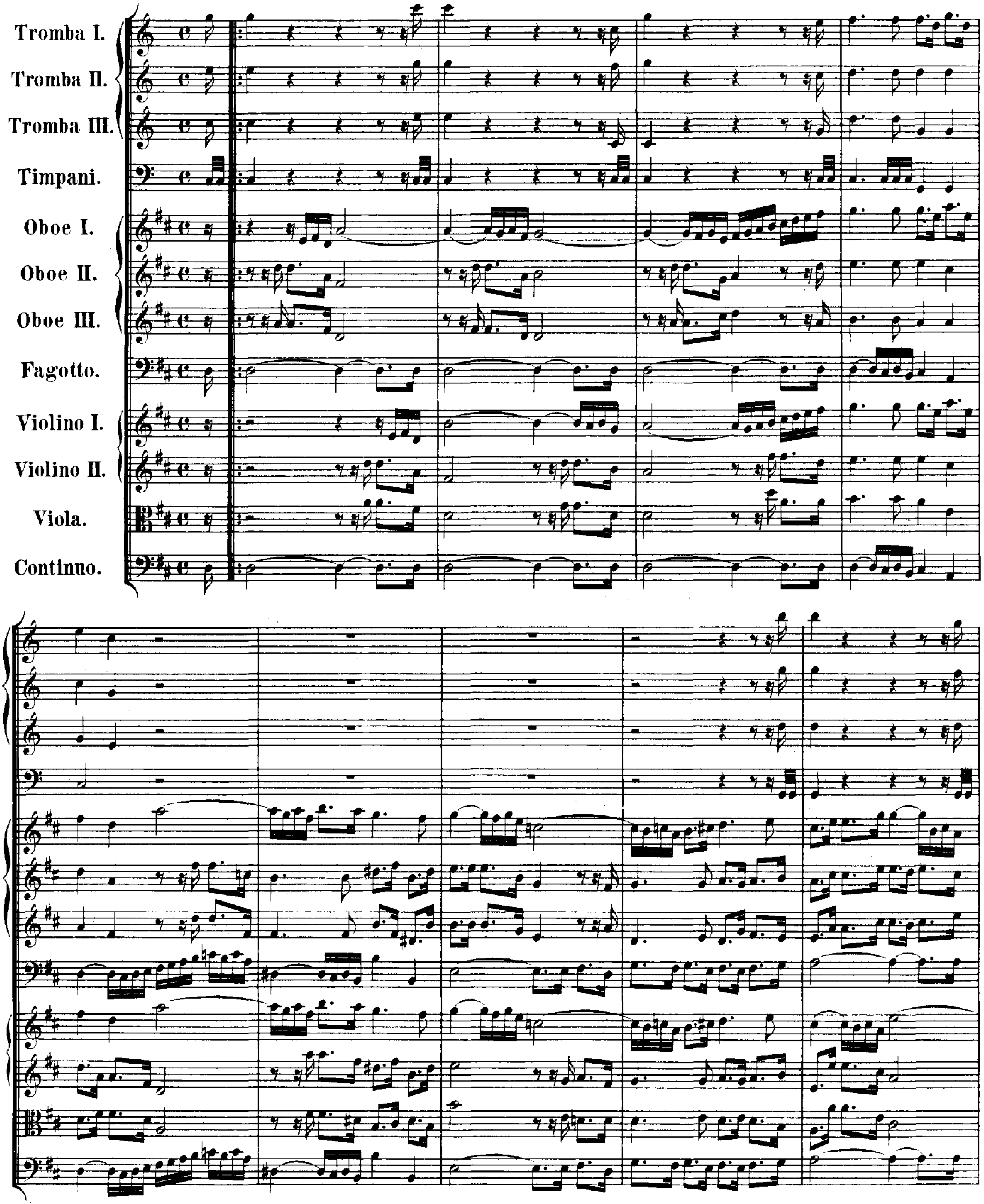


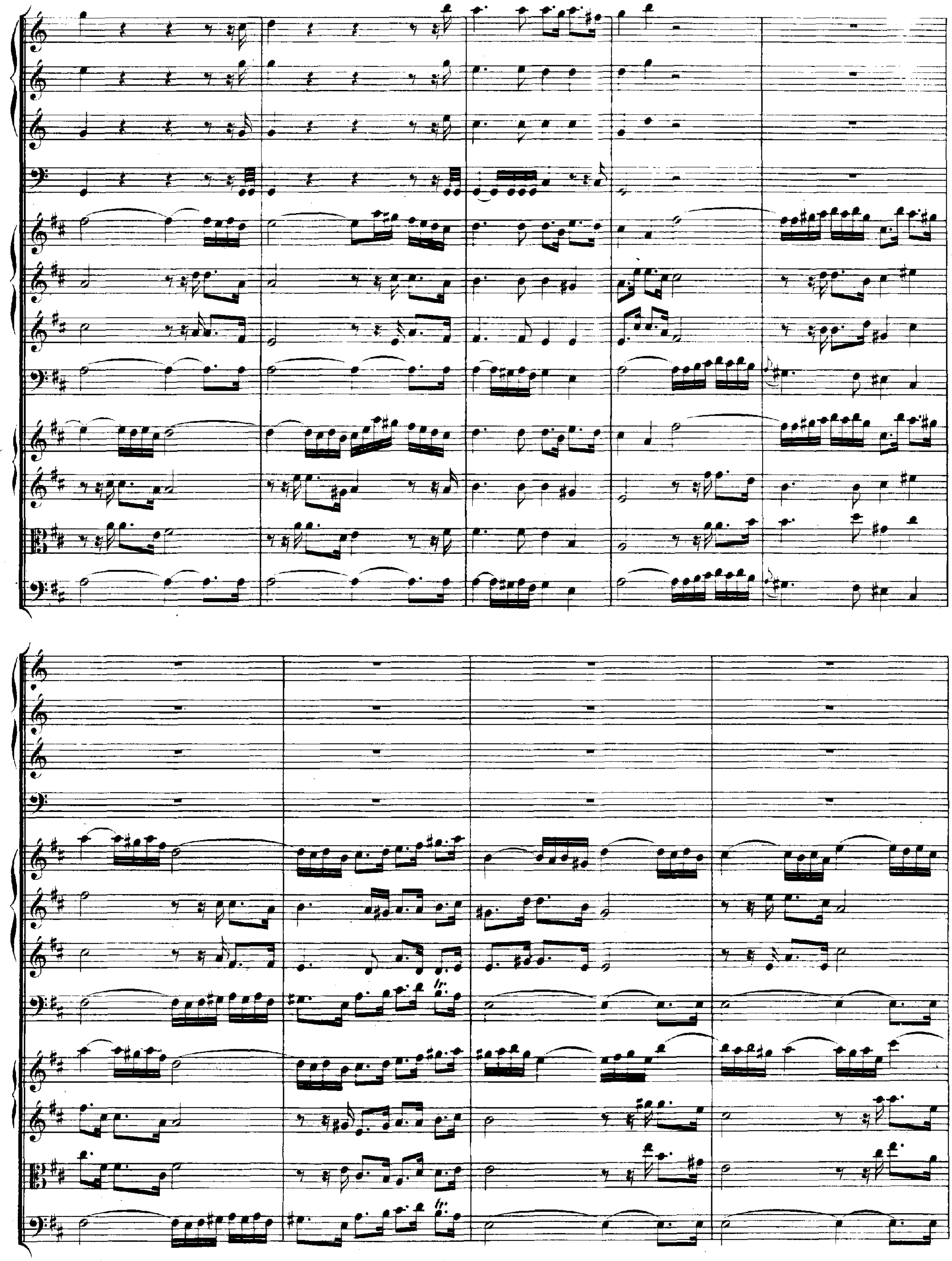


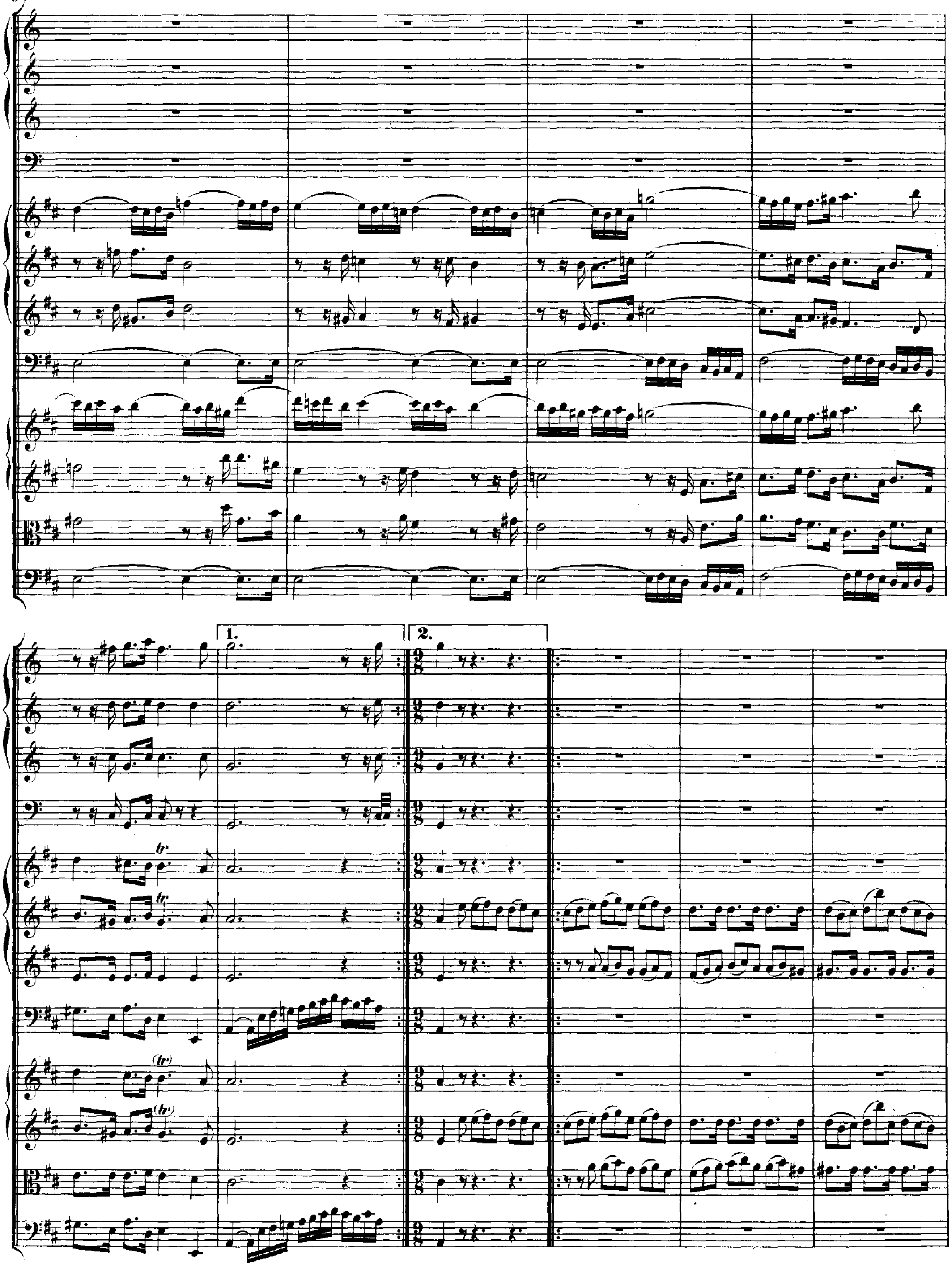


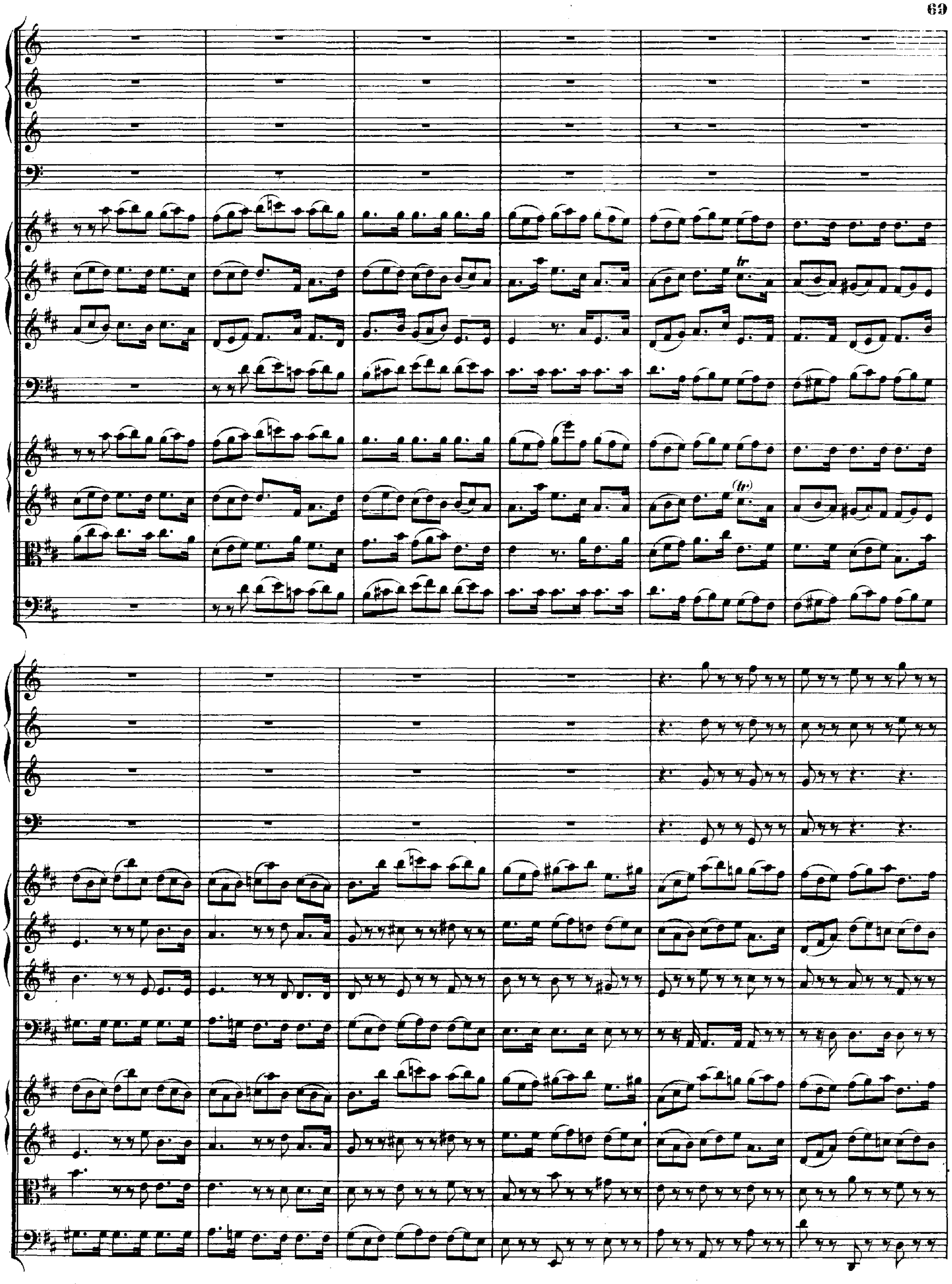

tr
tr
tr
tr

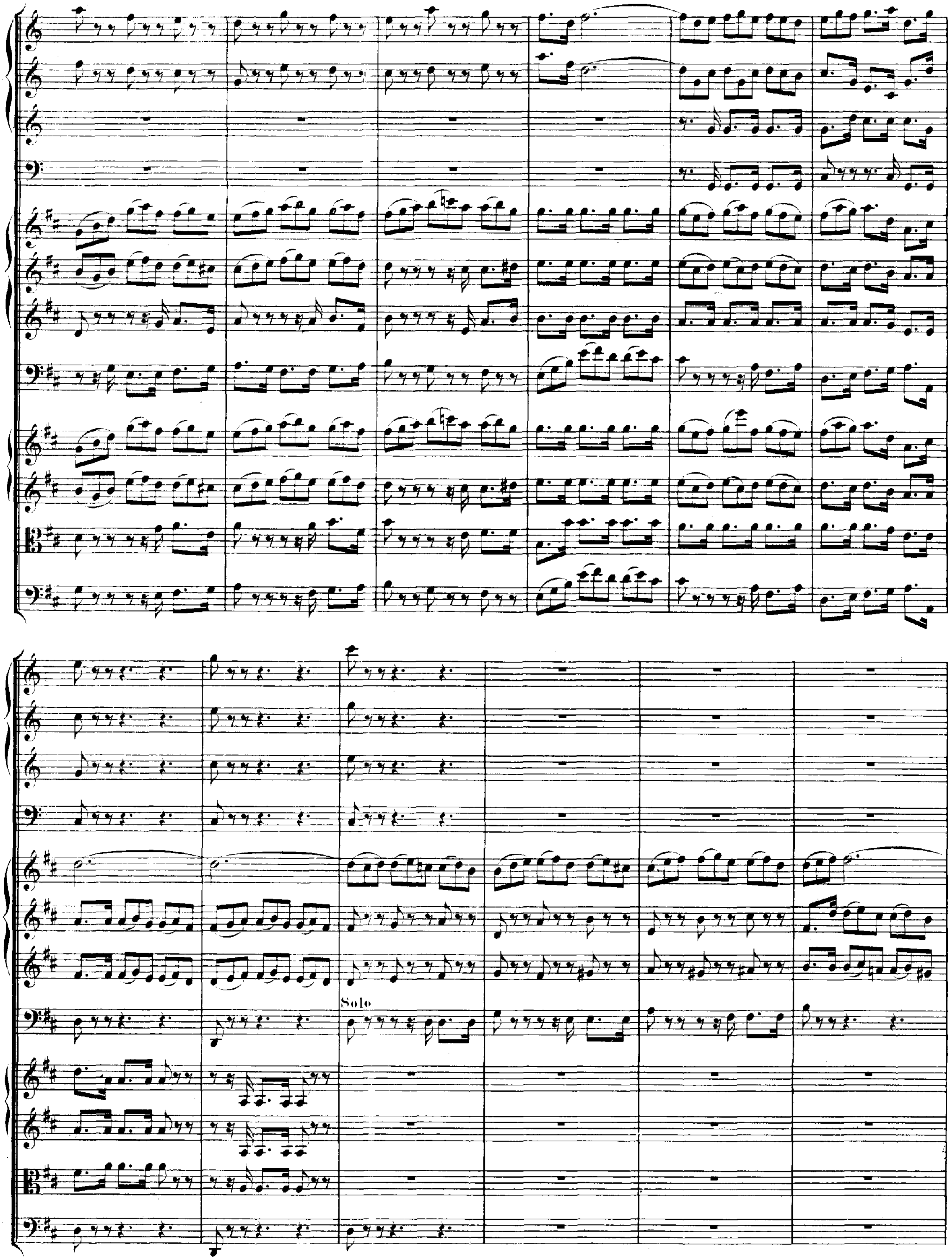
OUVERTURE.

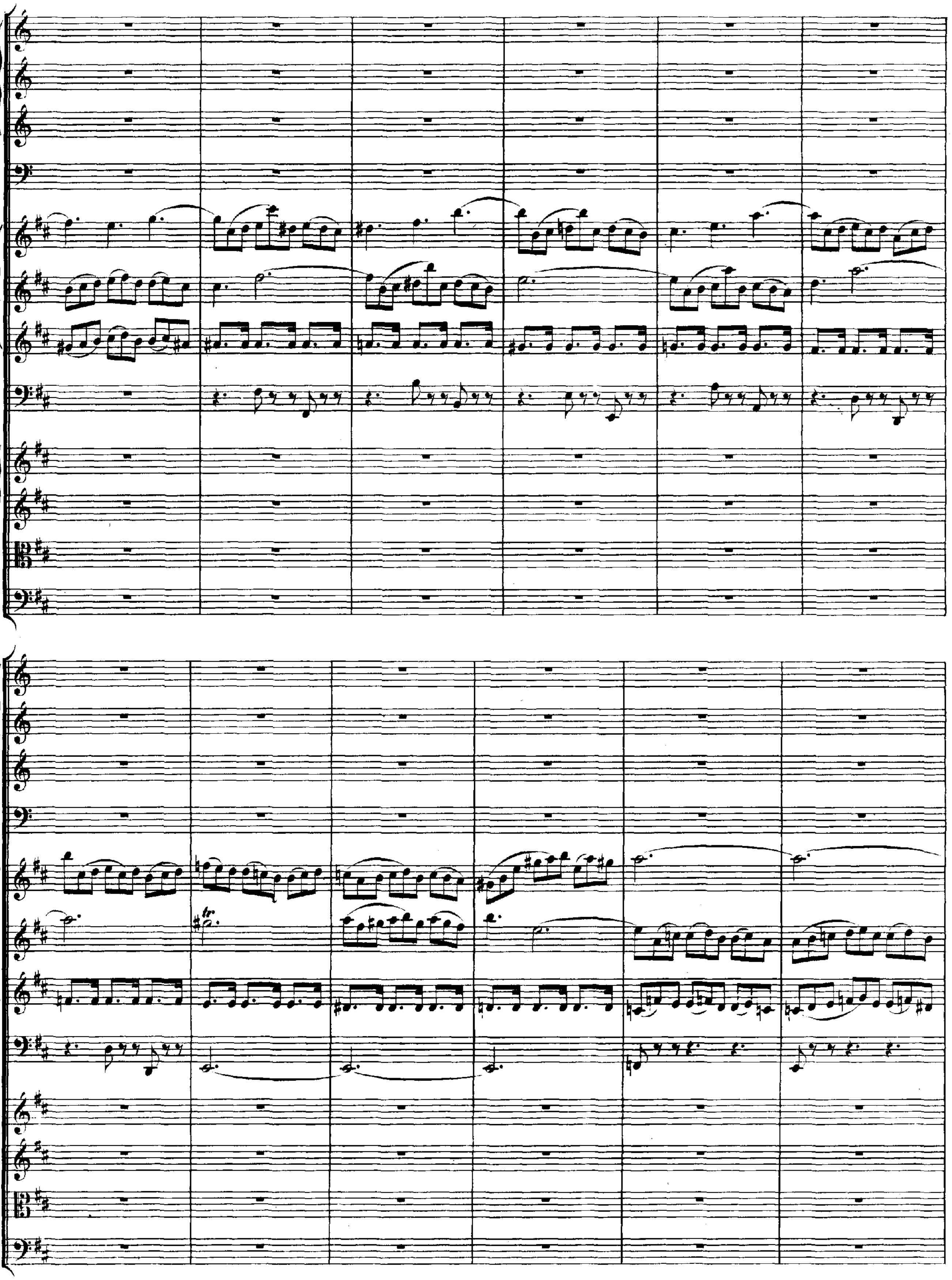

Tromba I.
Tromba II.
Tromba III.
Timpani.
Oboe I.
Oboe II.
Oboe III.
Fagotto.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.

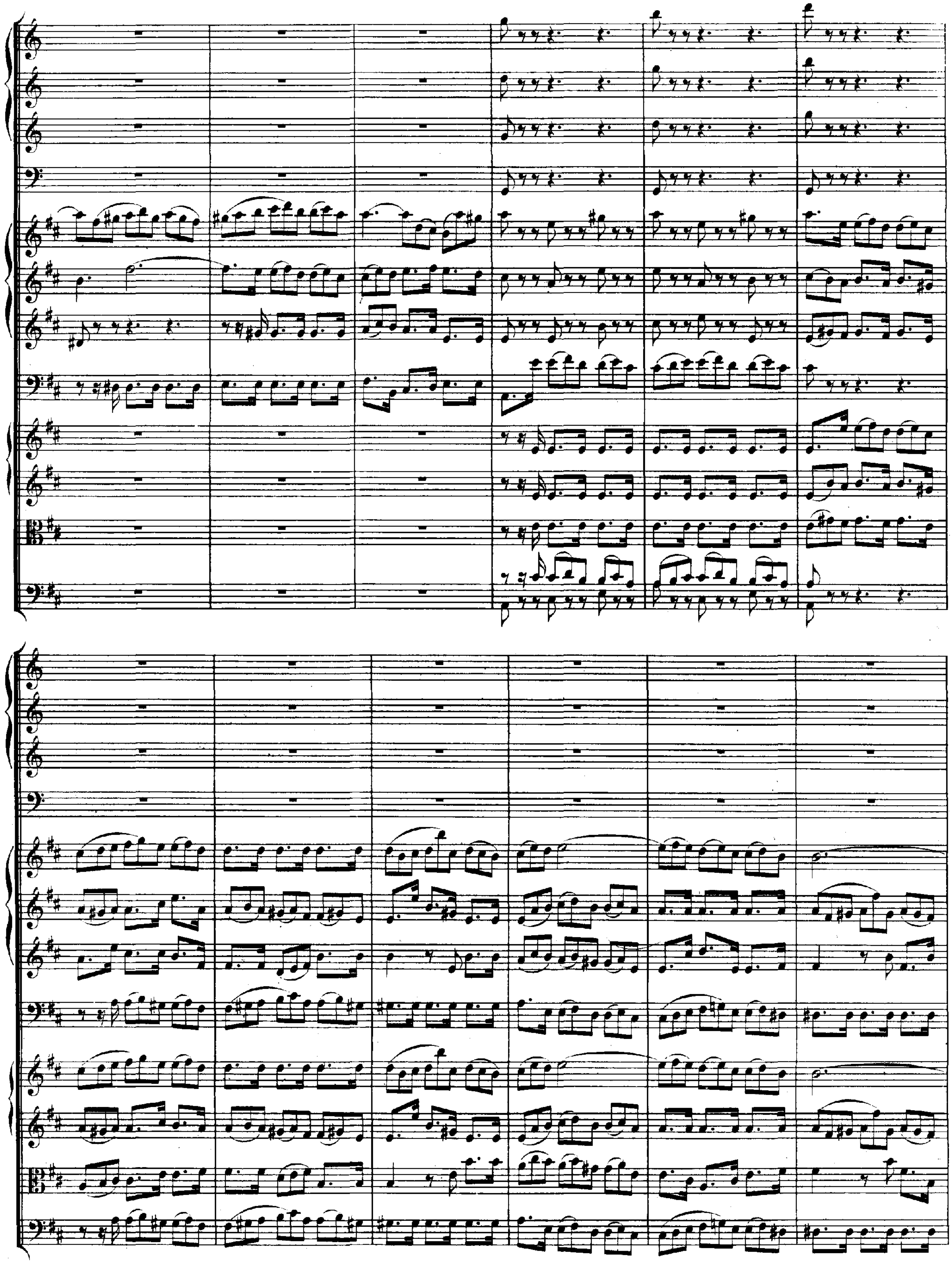


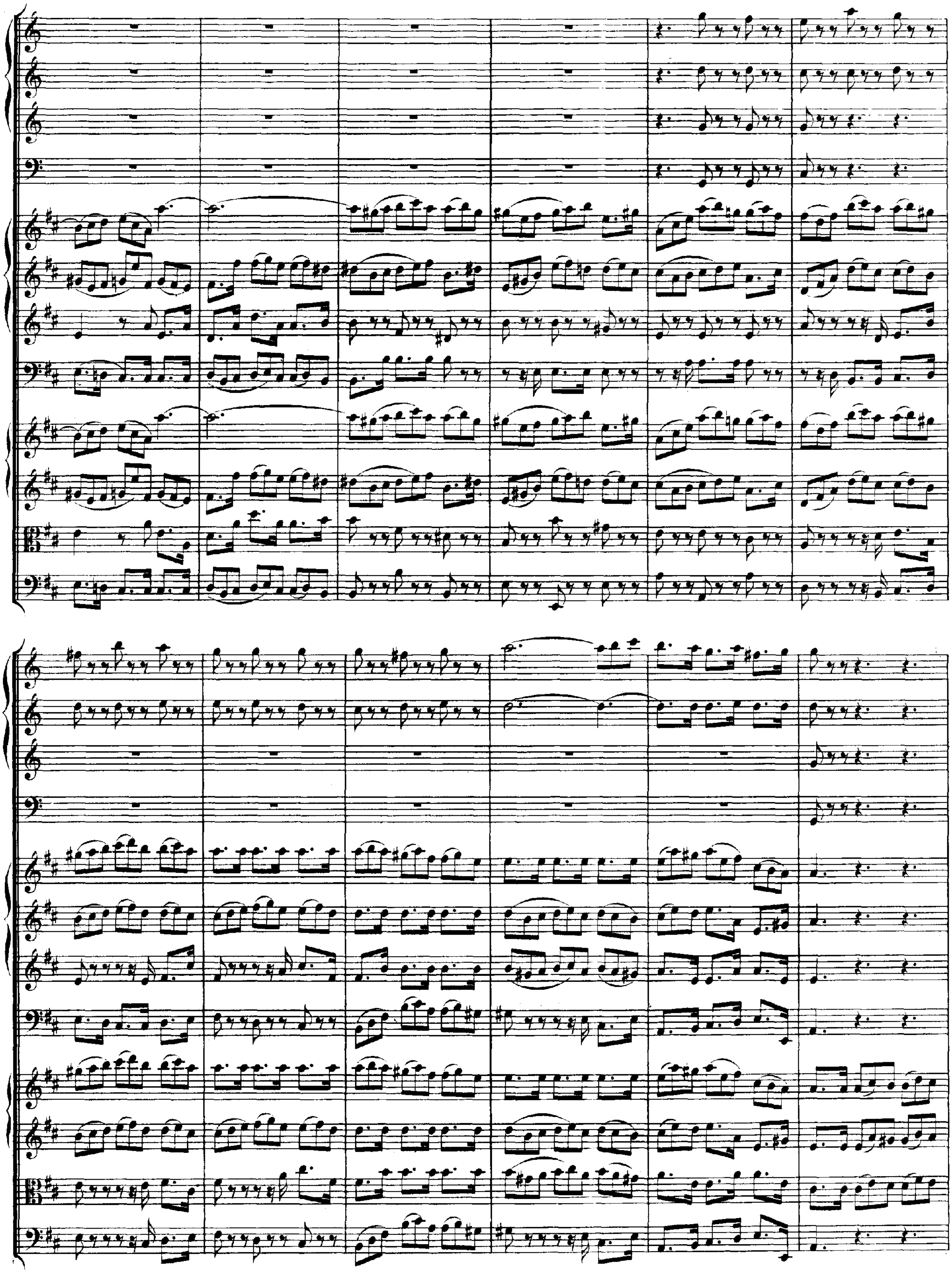

1.
2.
tr
(tr)

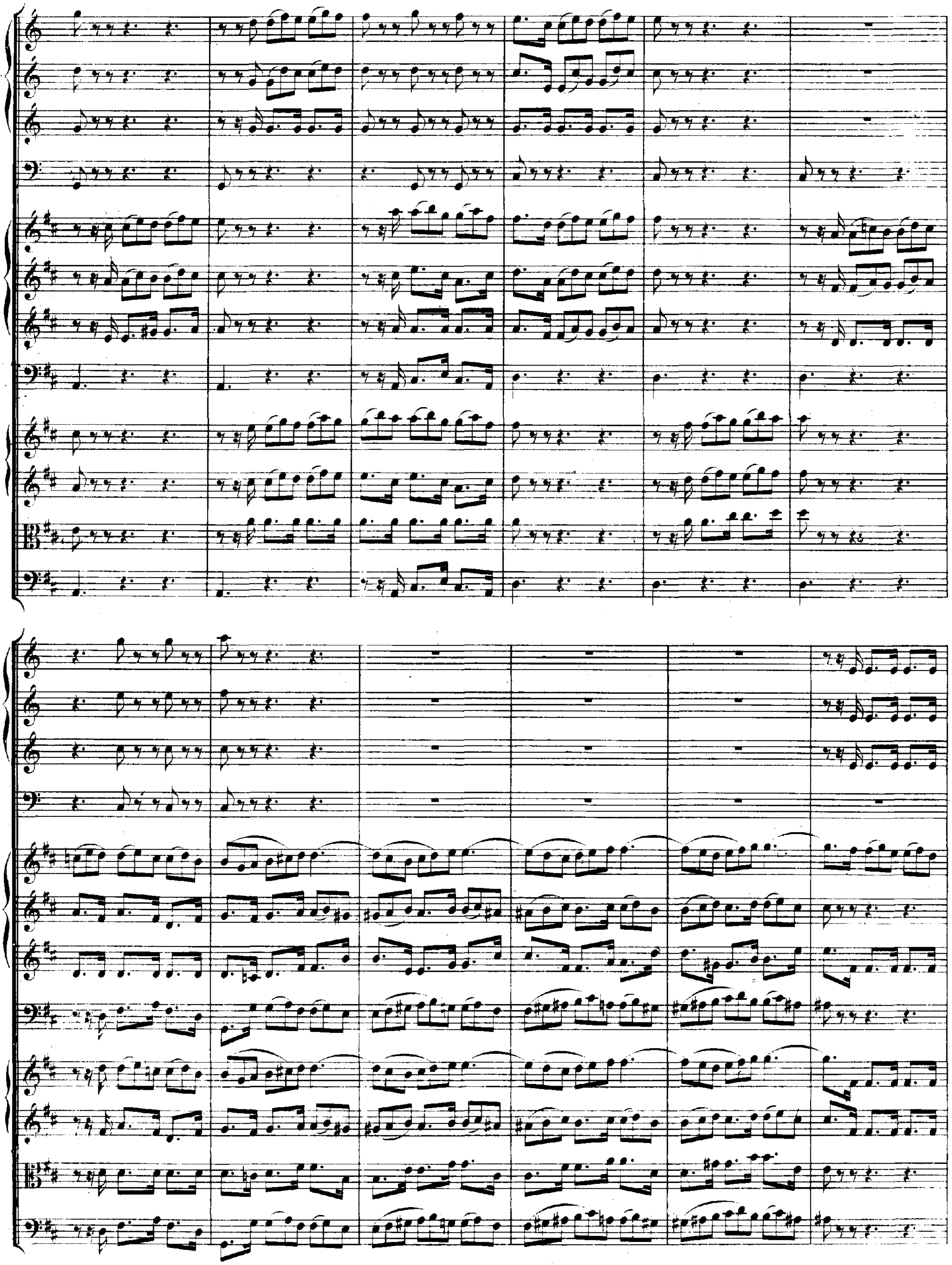


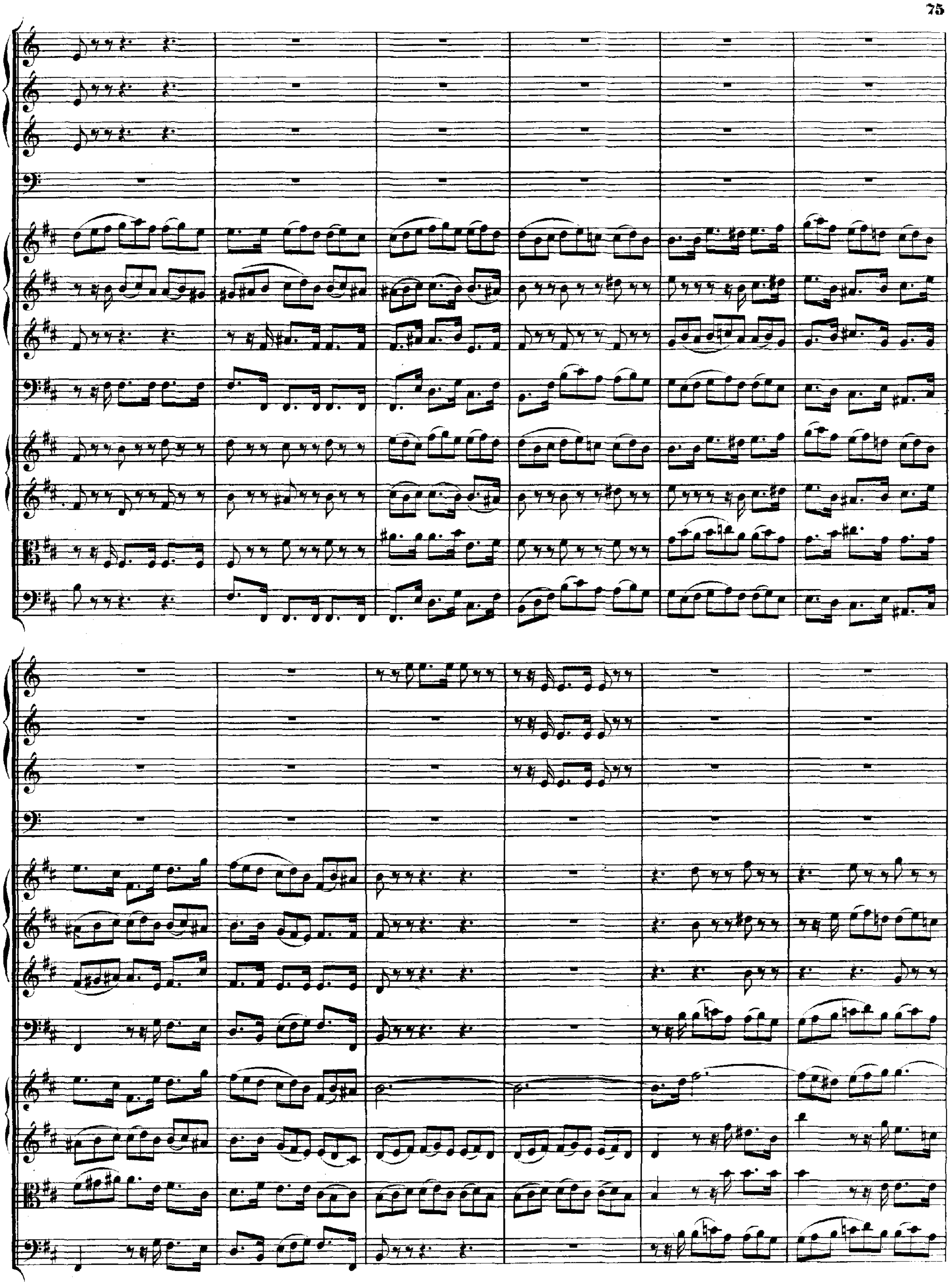

Solo

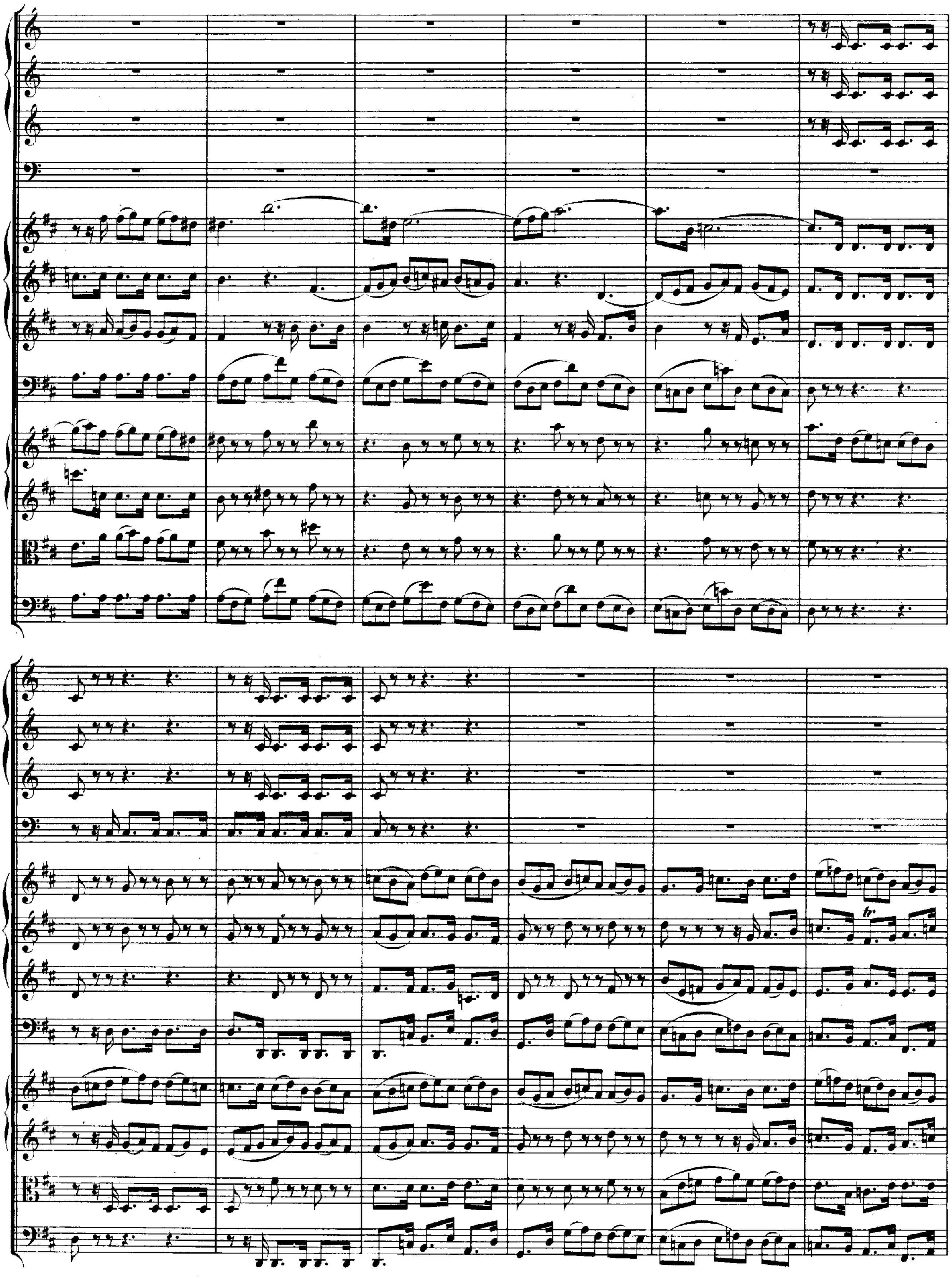


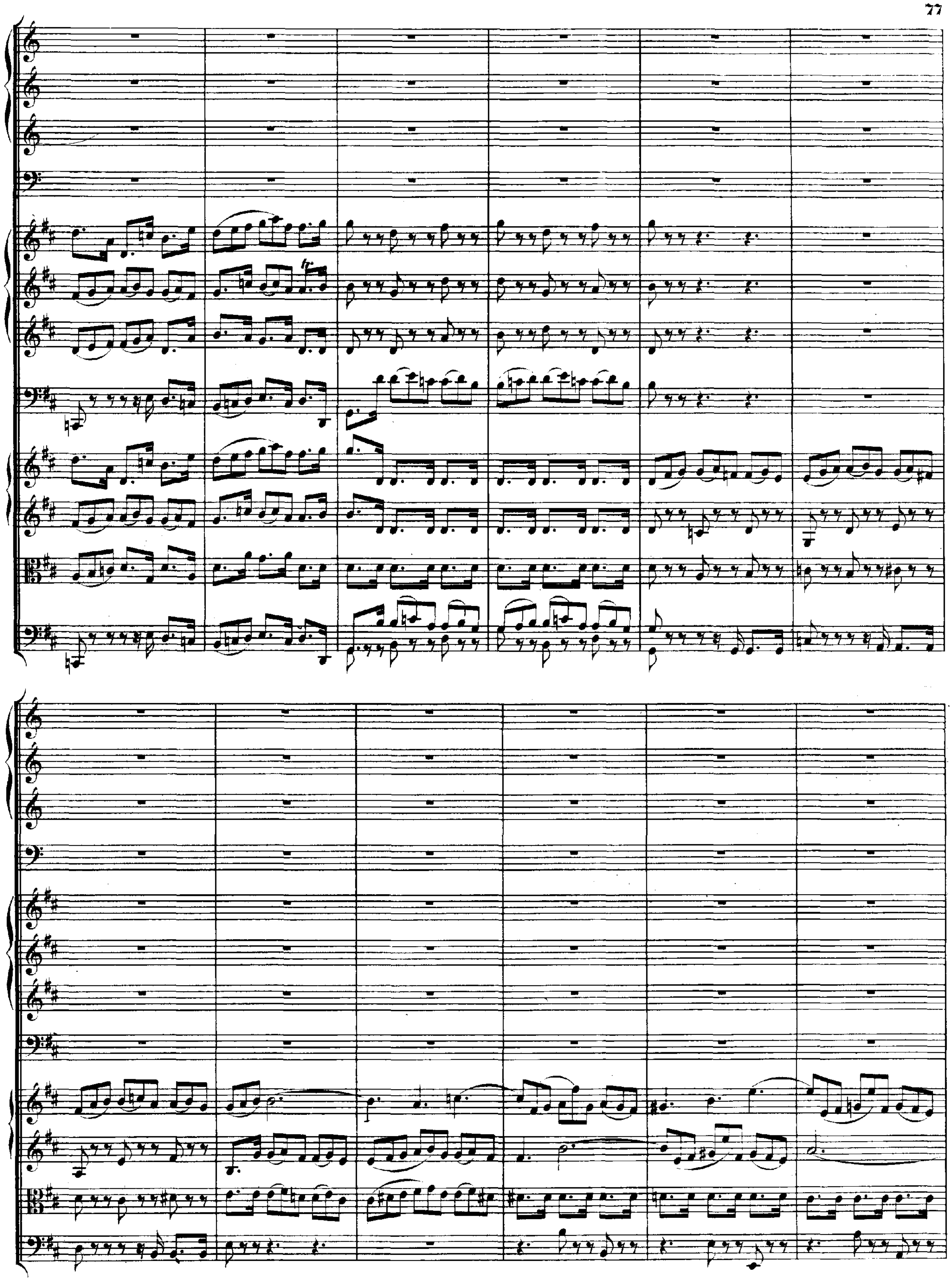


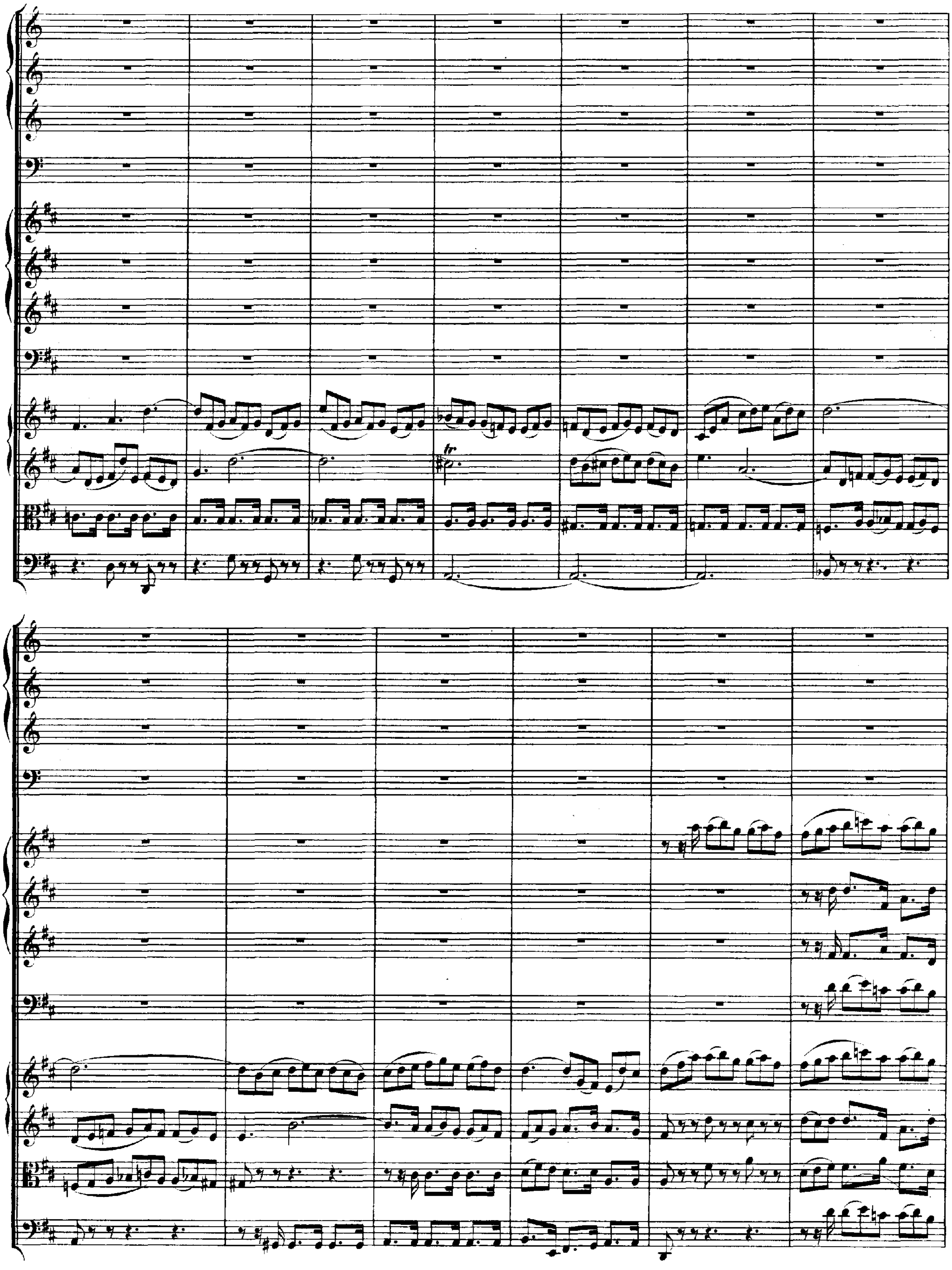


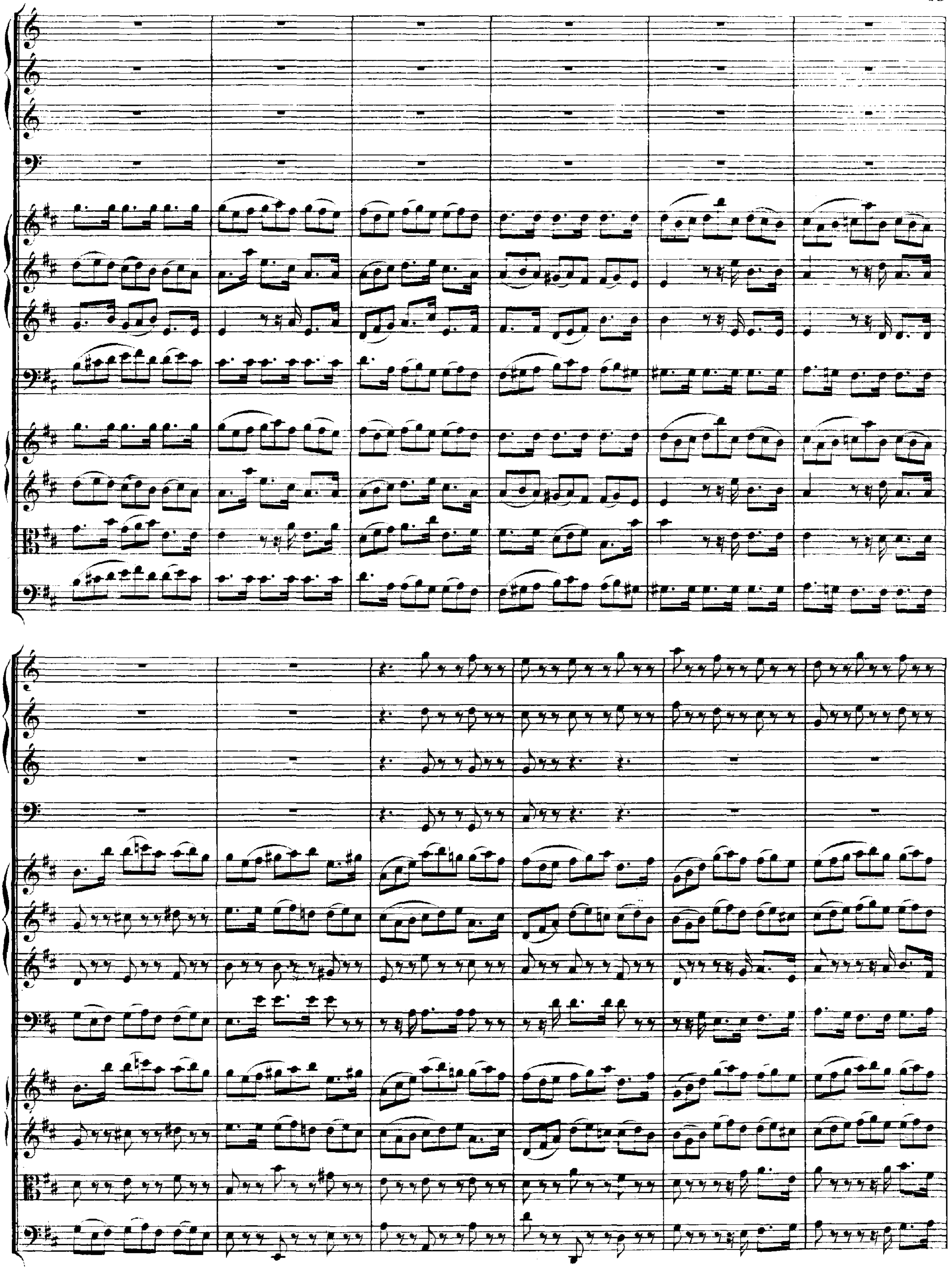


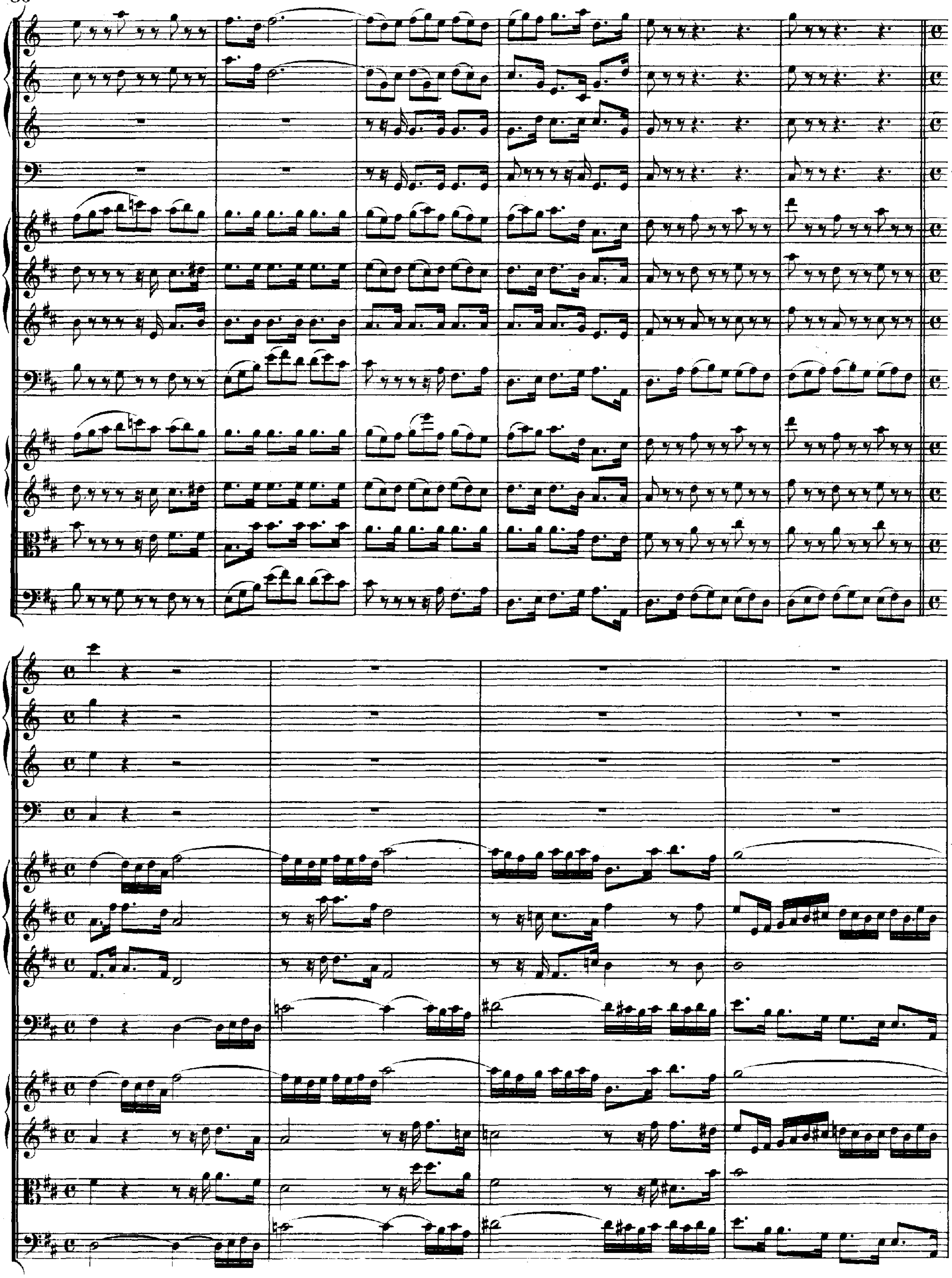


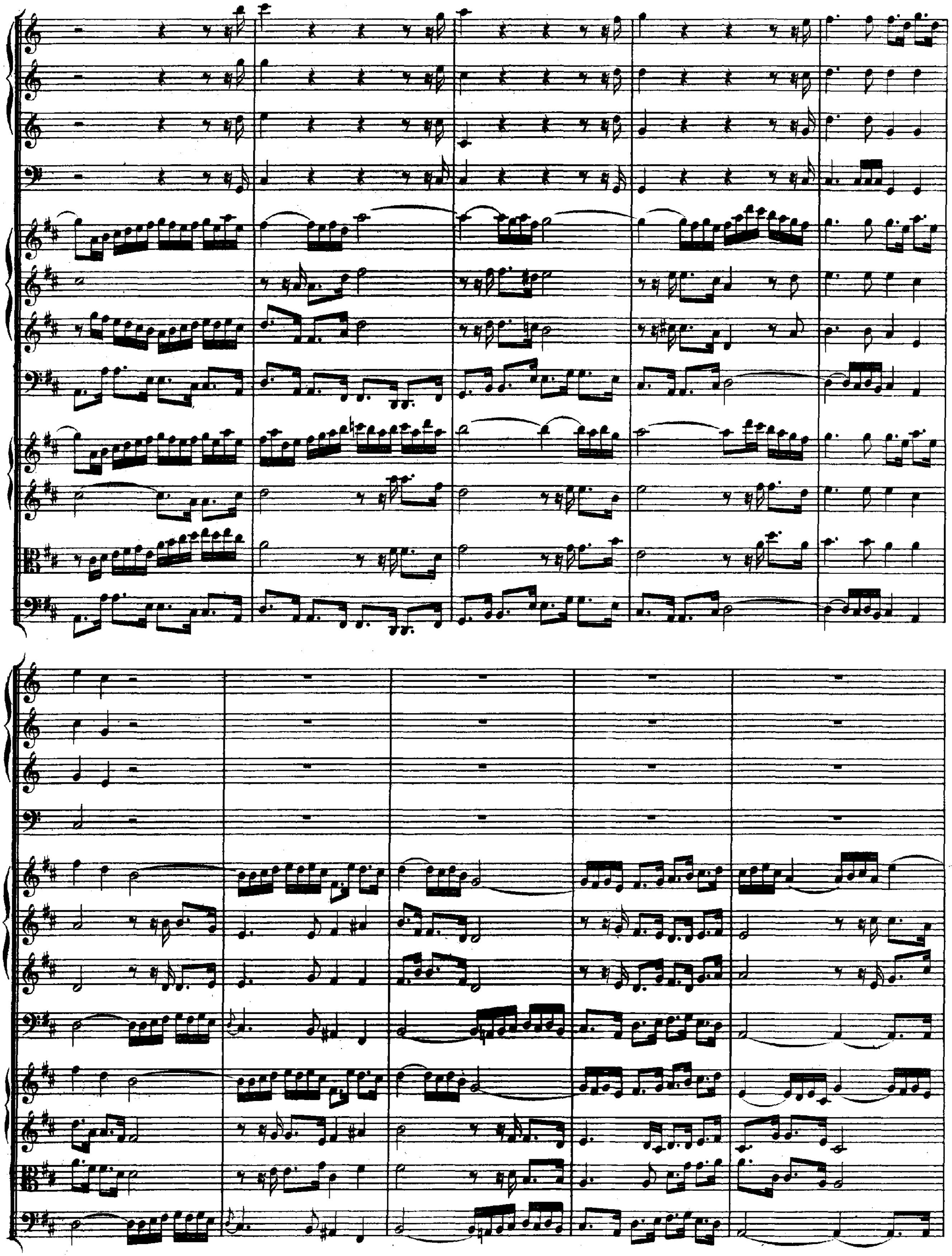


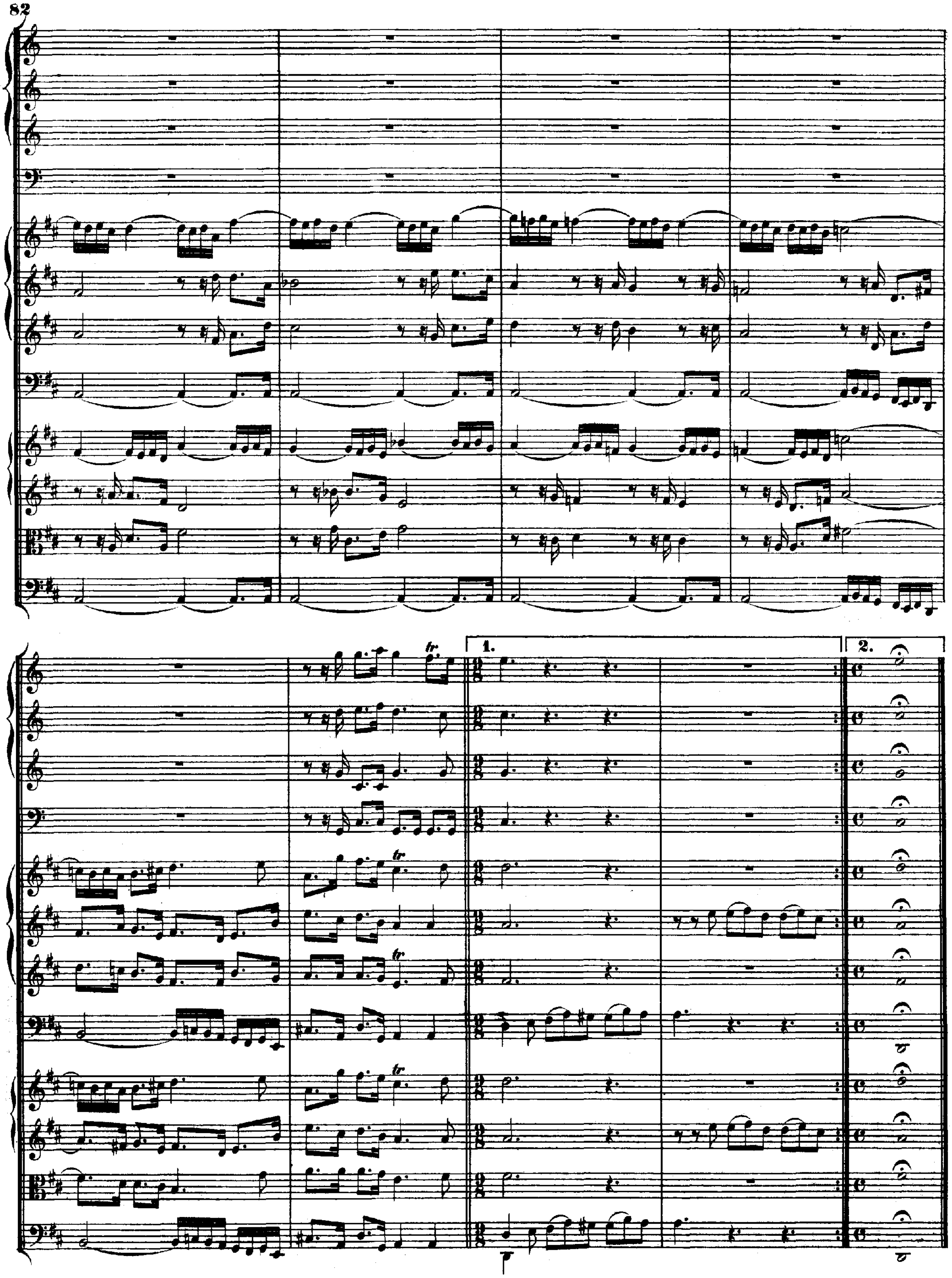




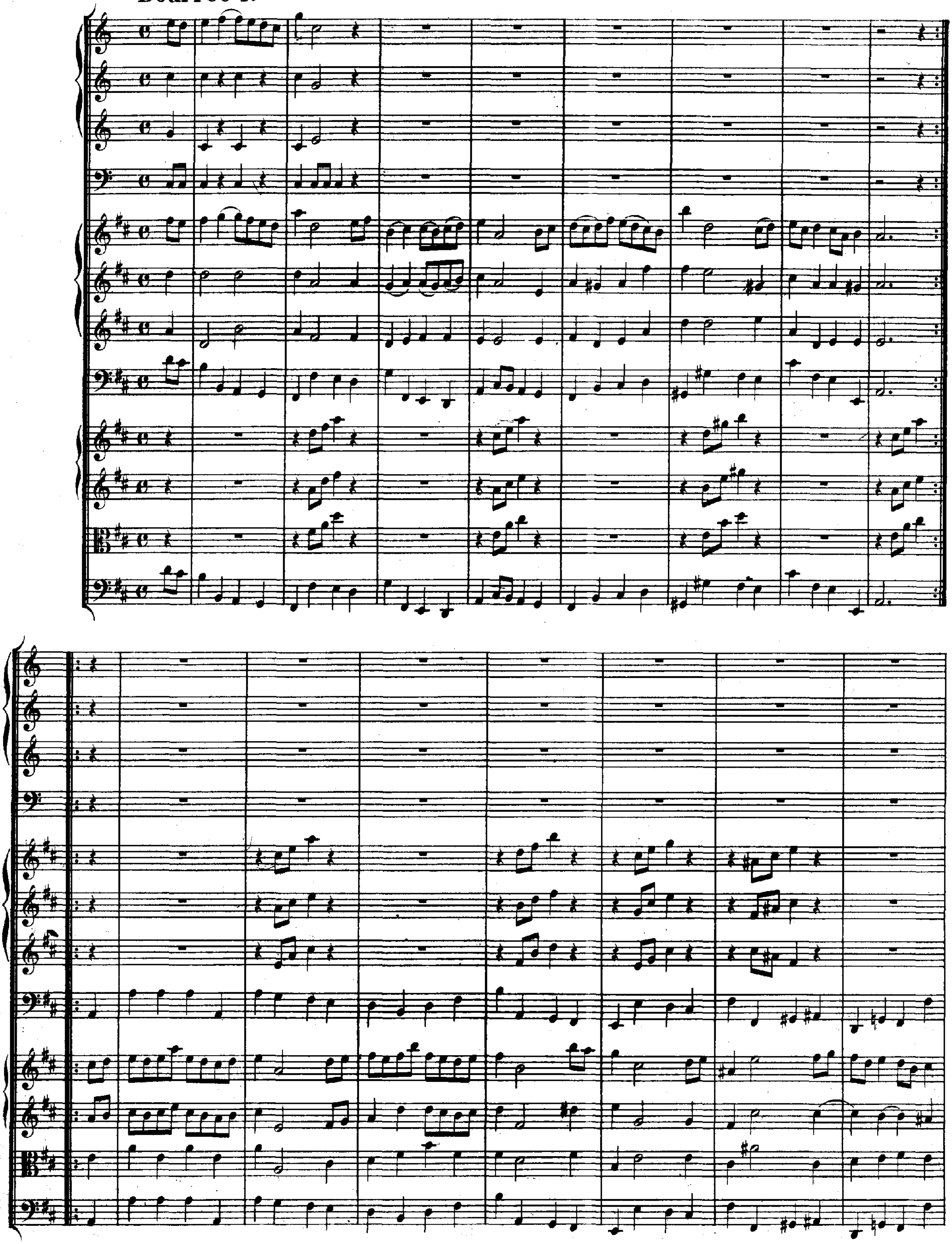


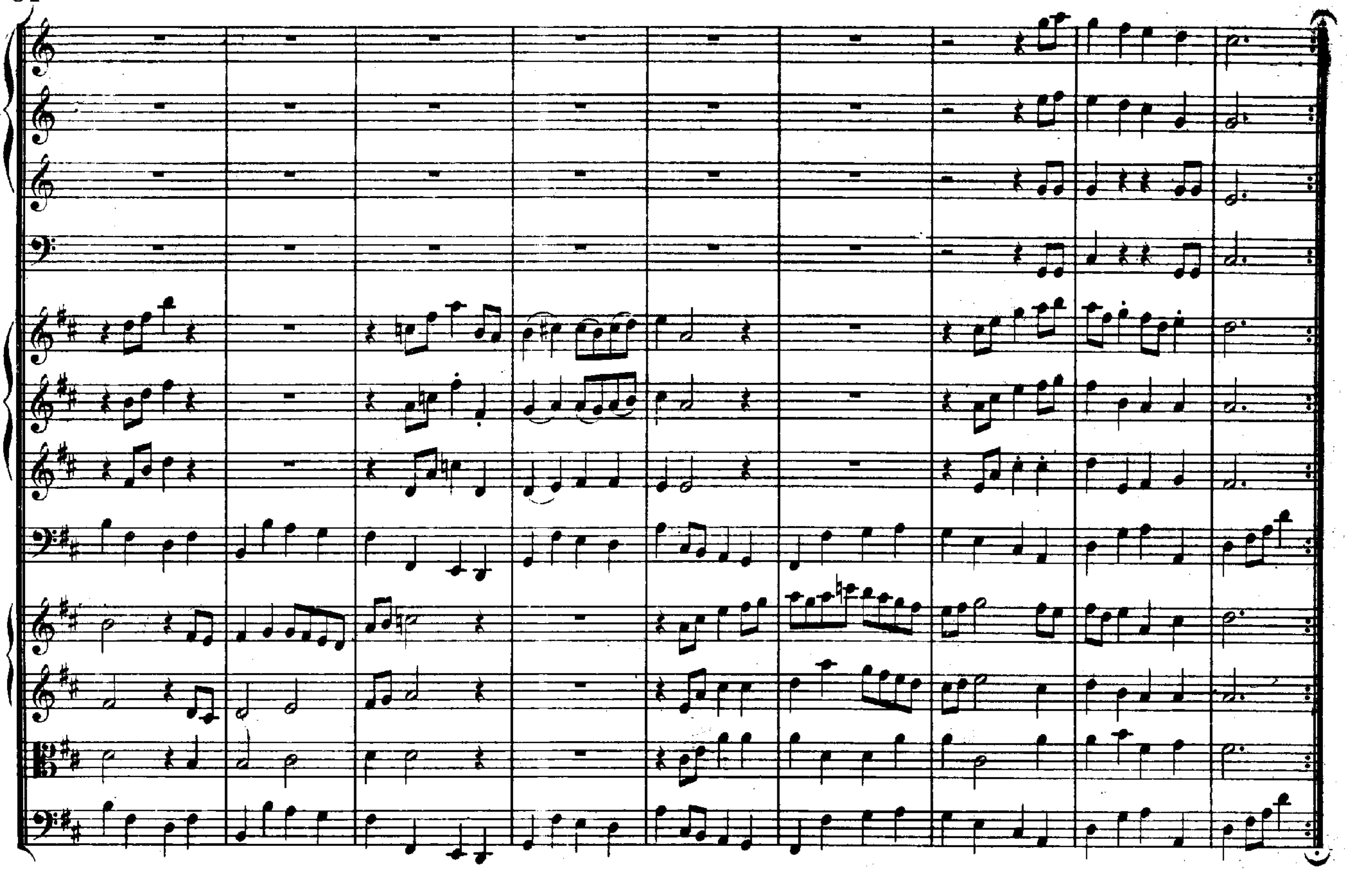




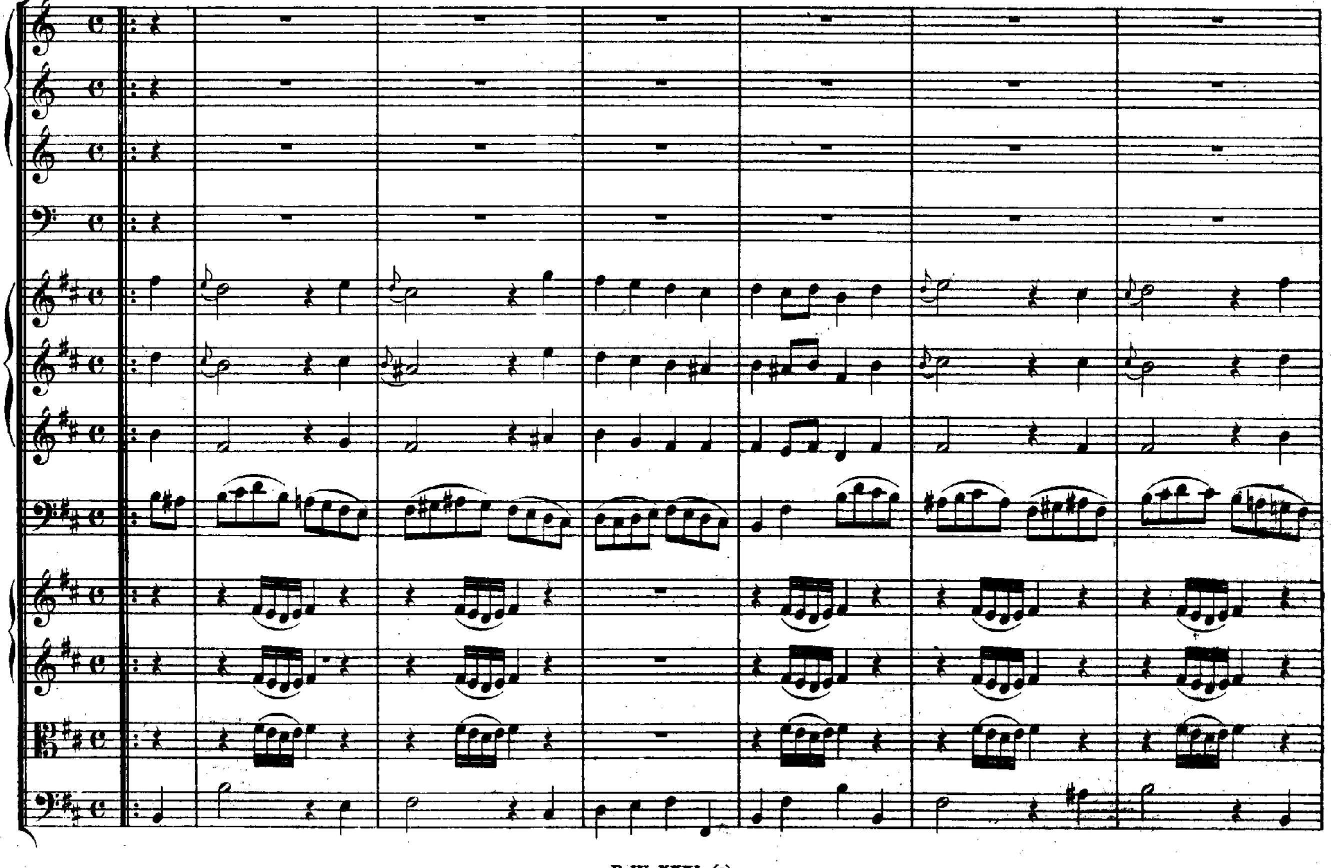

tr
1.
2.

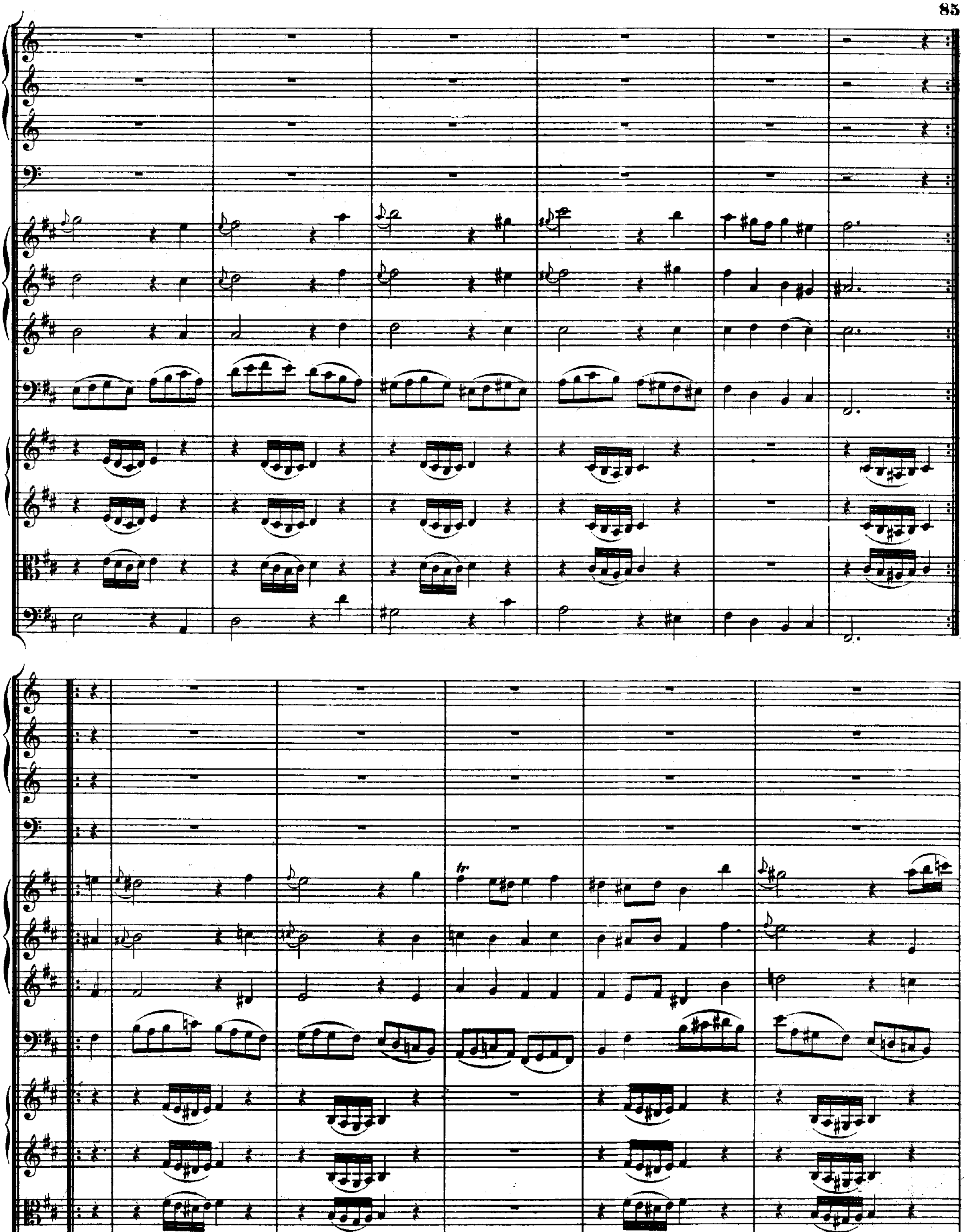
Bourrée I.

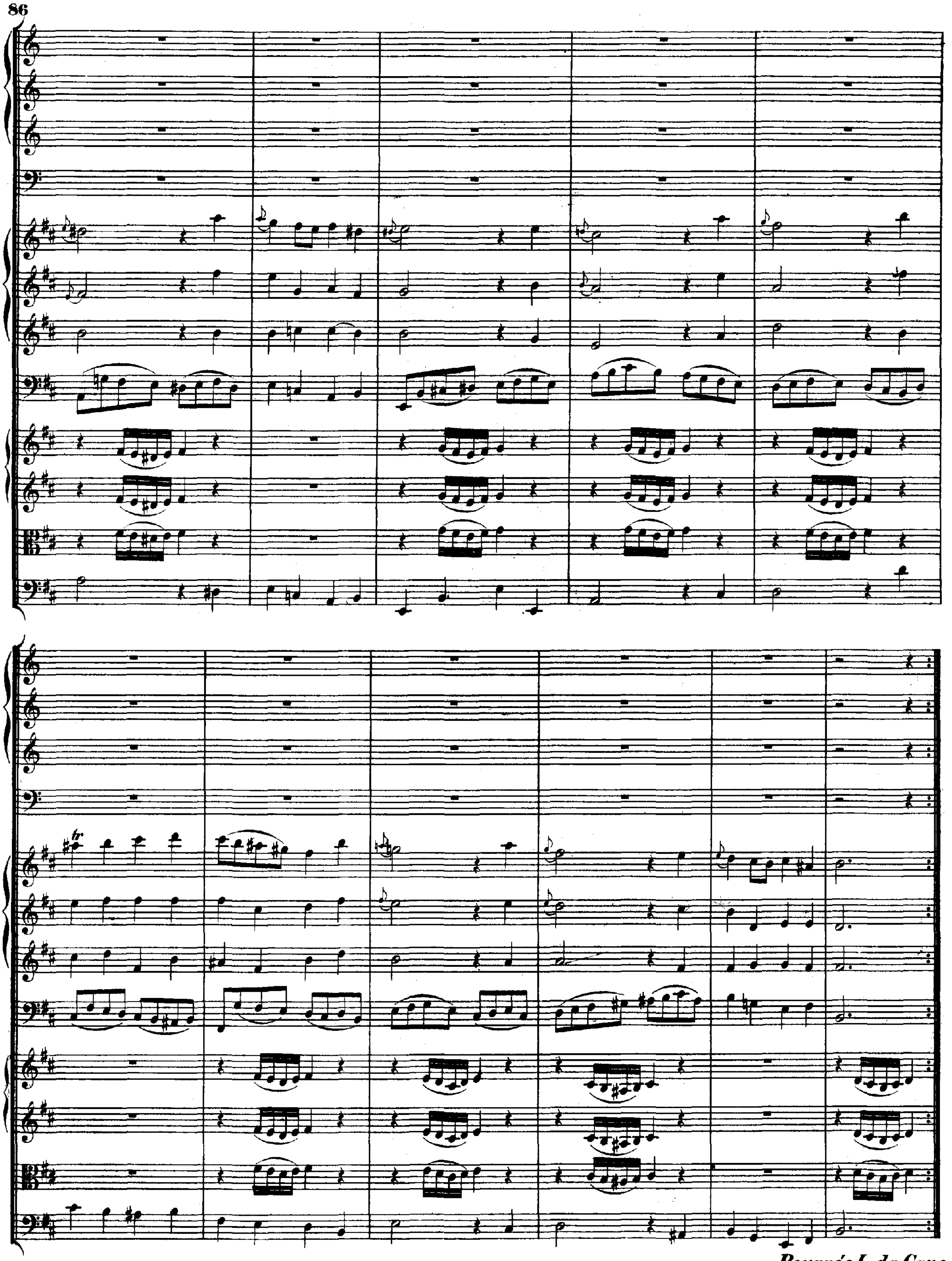




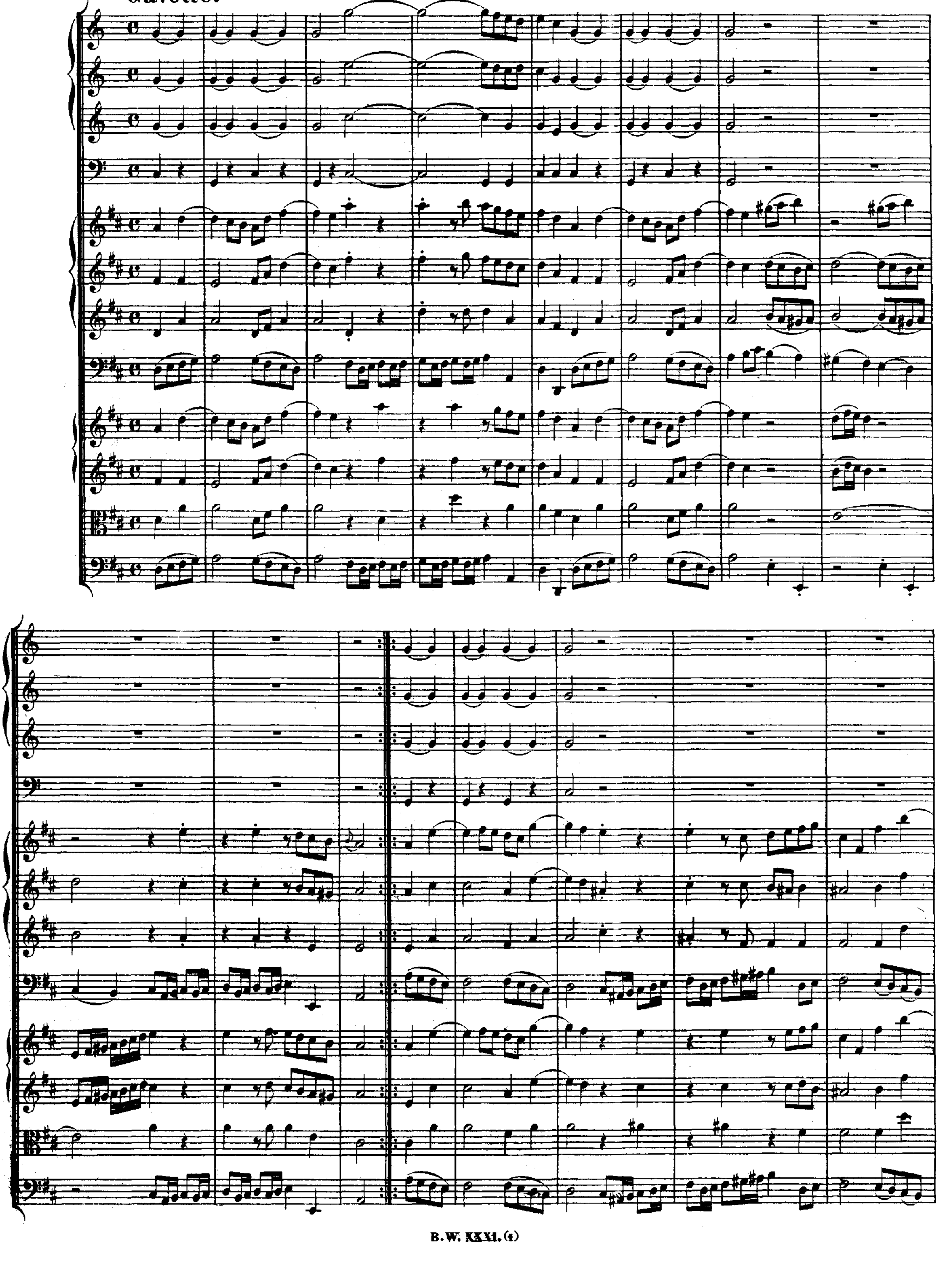
Bourrée II.

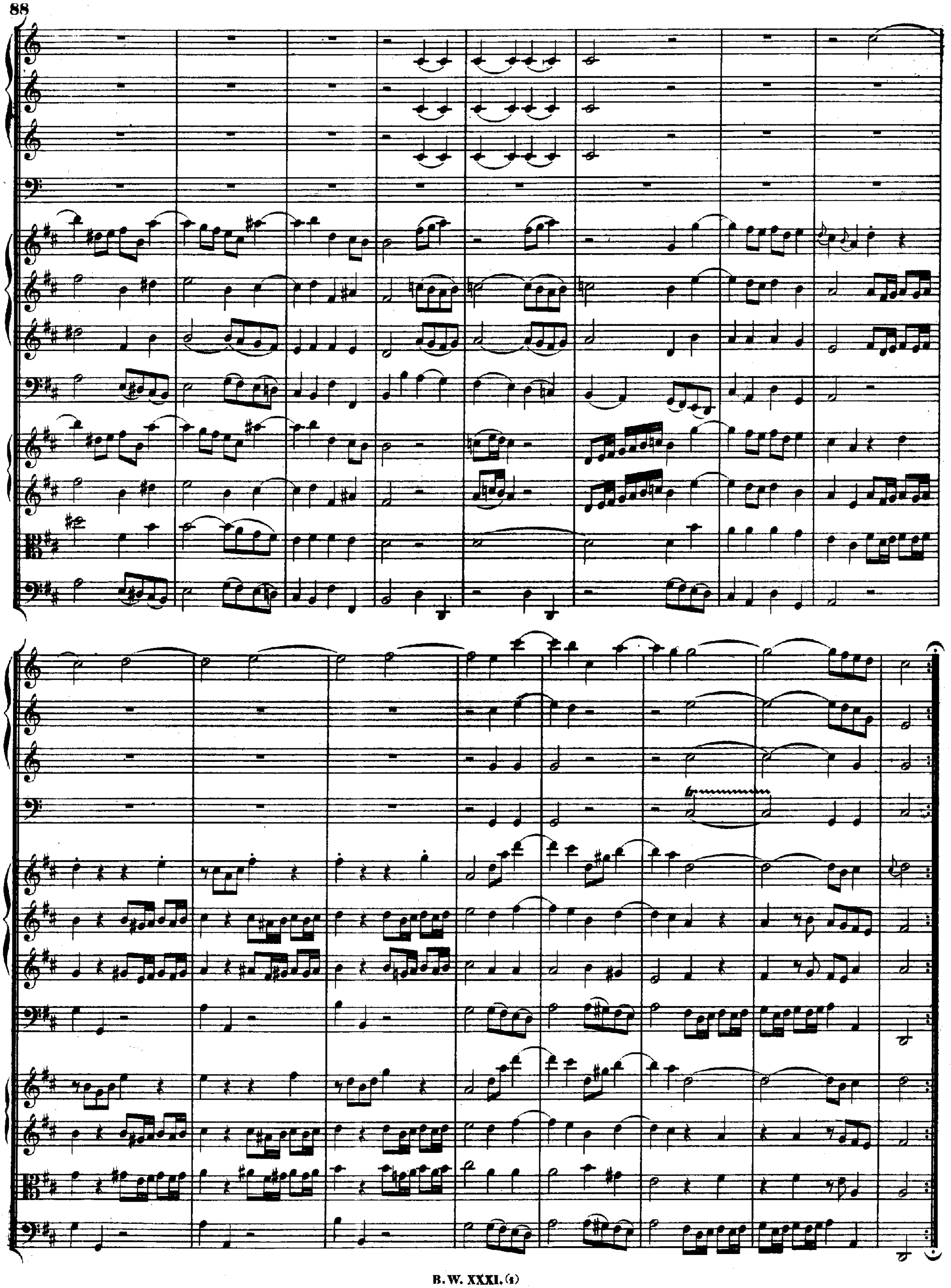





tr
Bourrée I. da Capo.

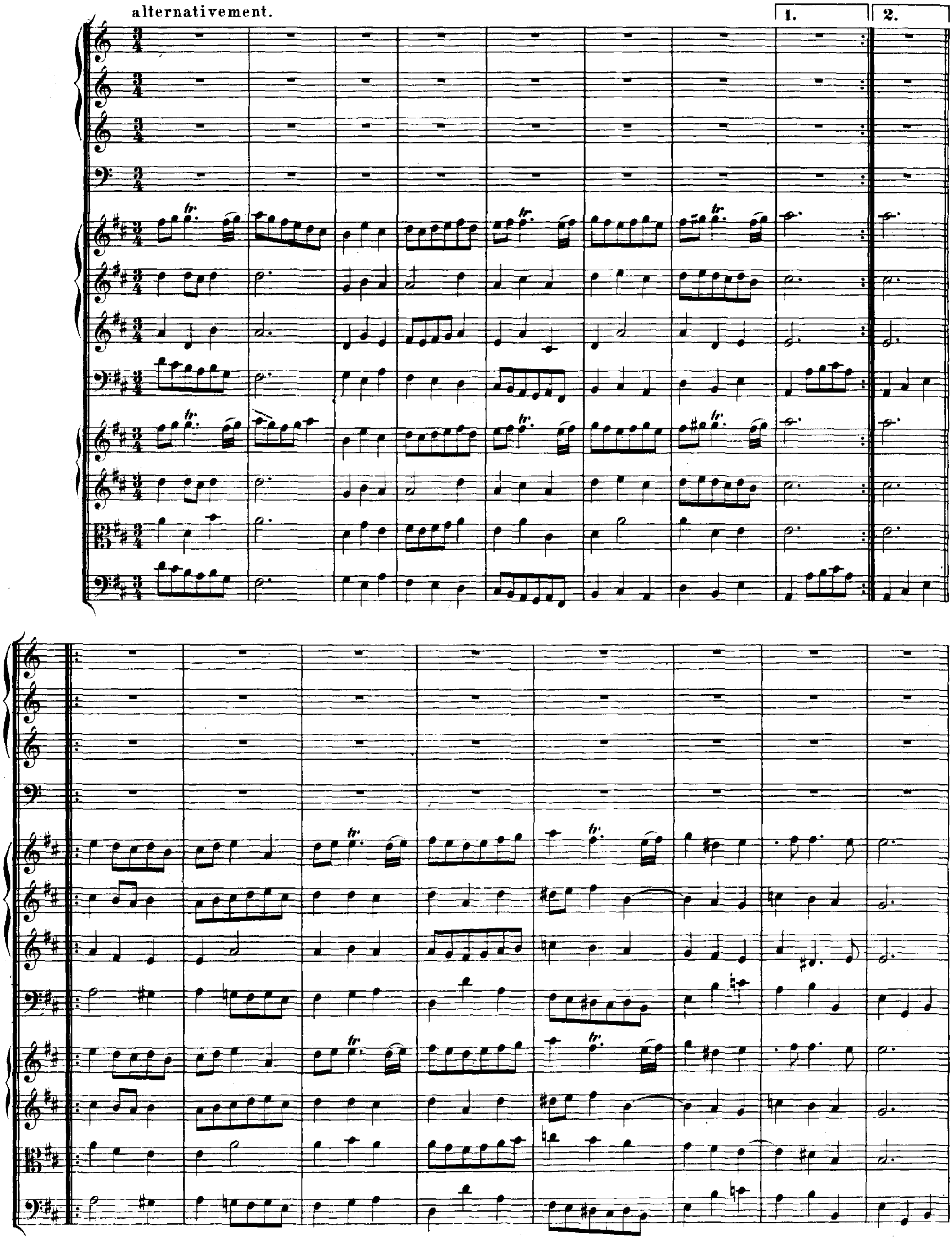
Gavotte.

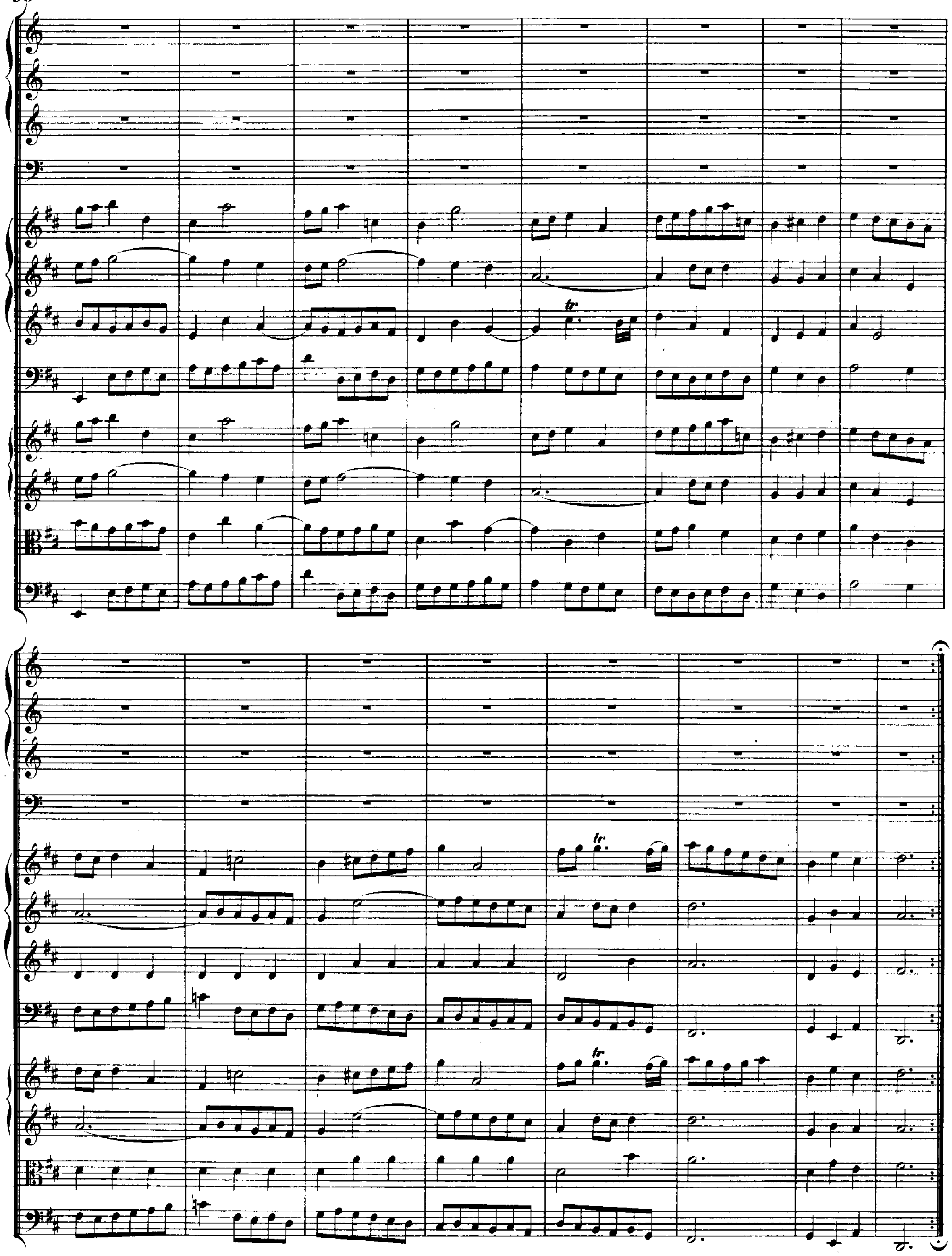




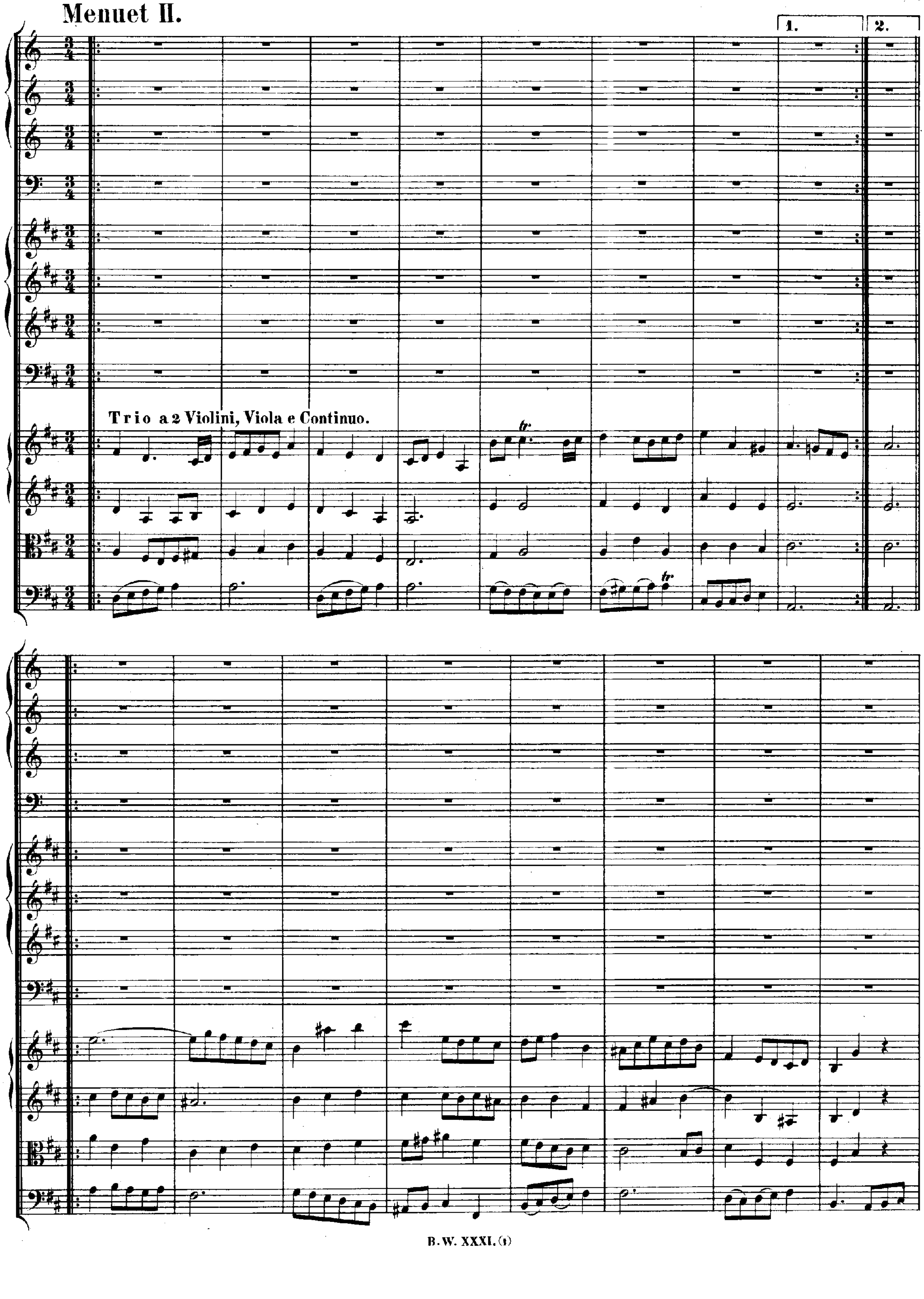
Menuet I.

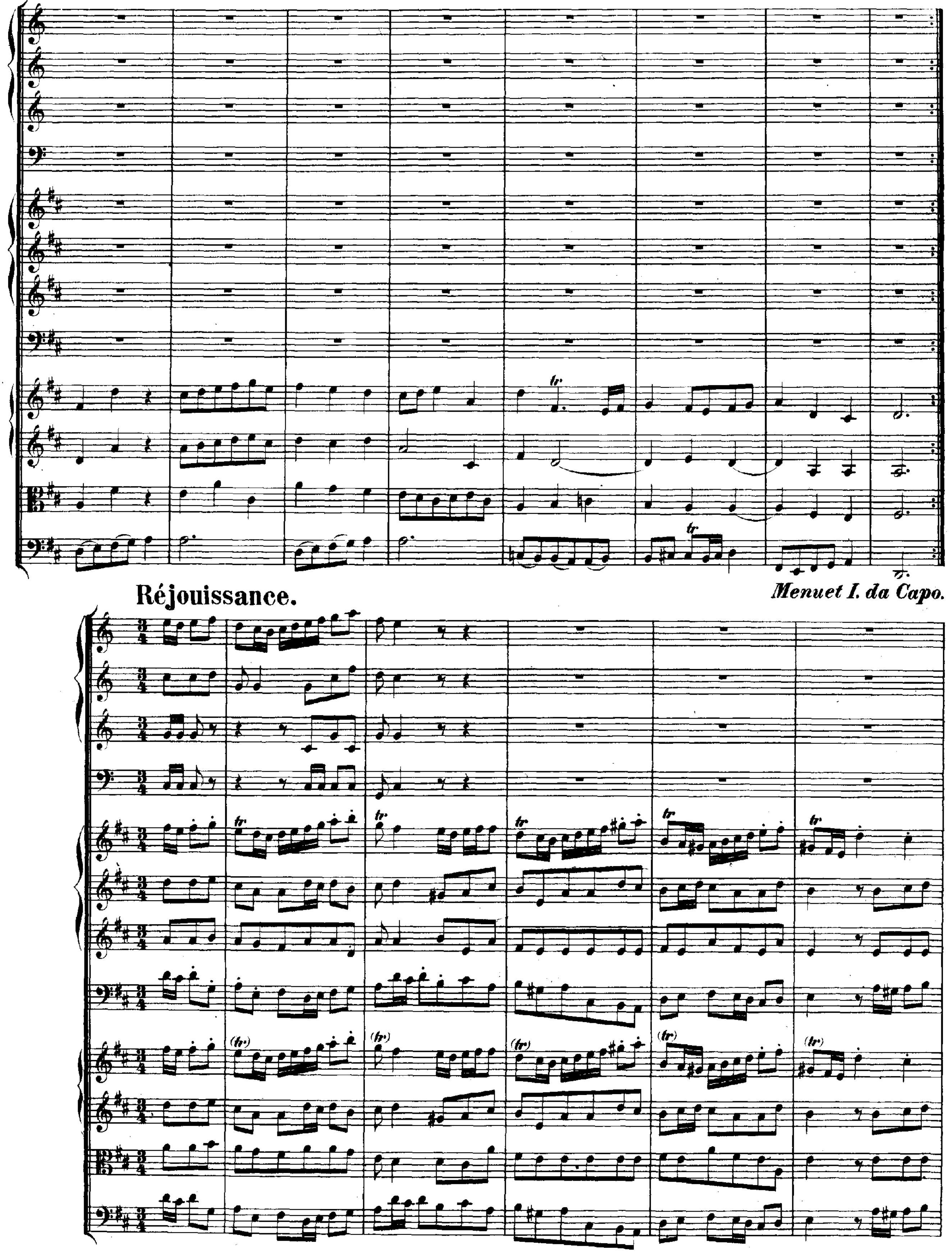
alternativement.

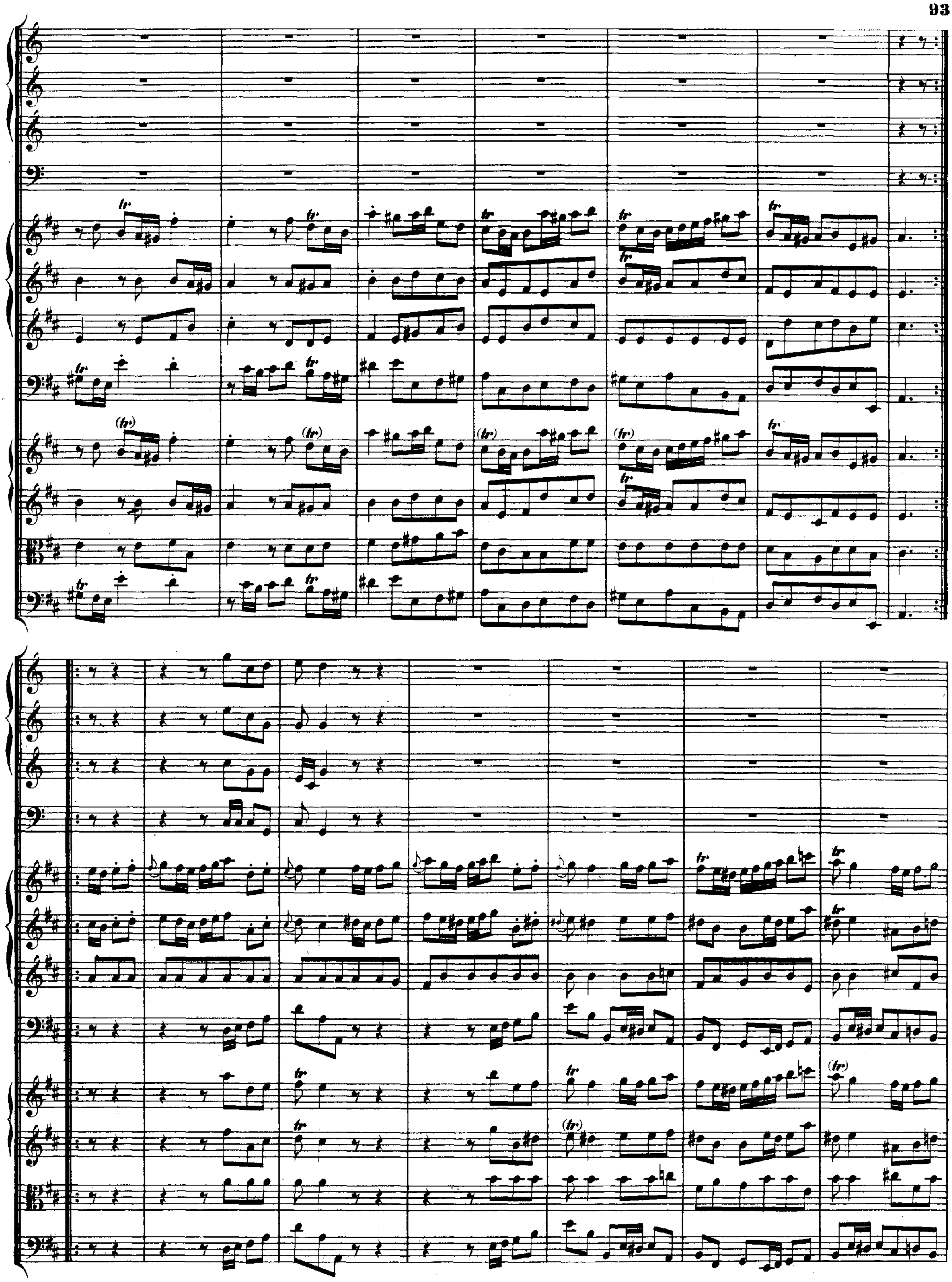


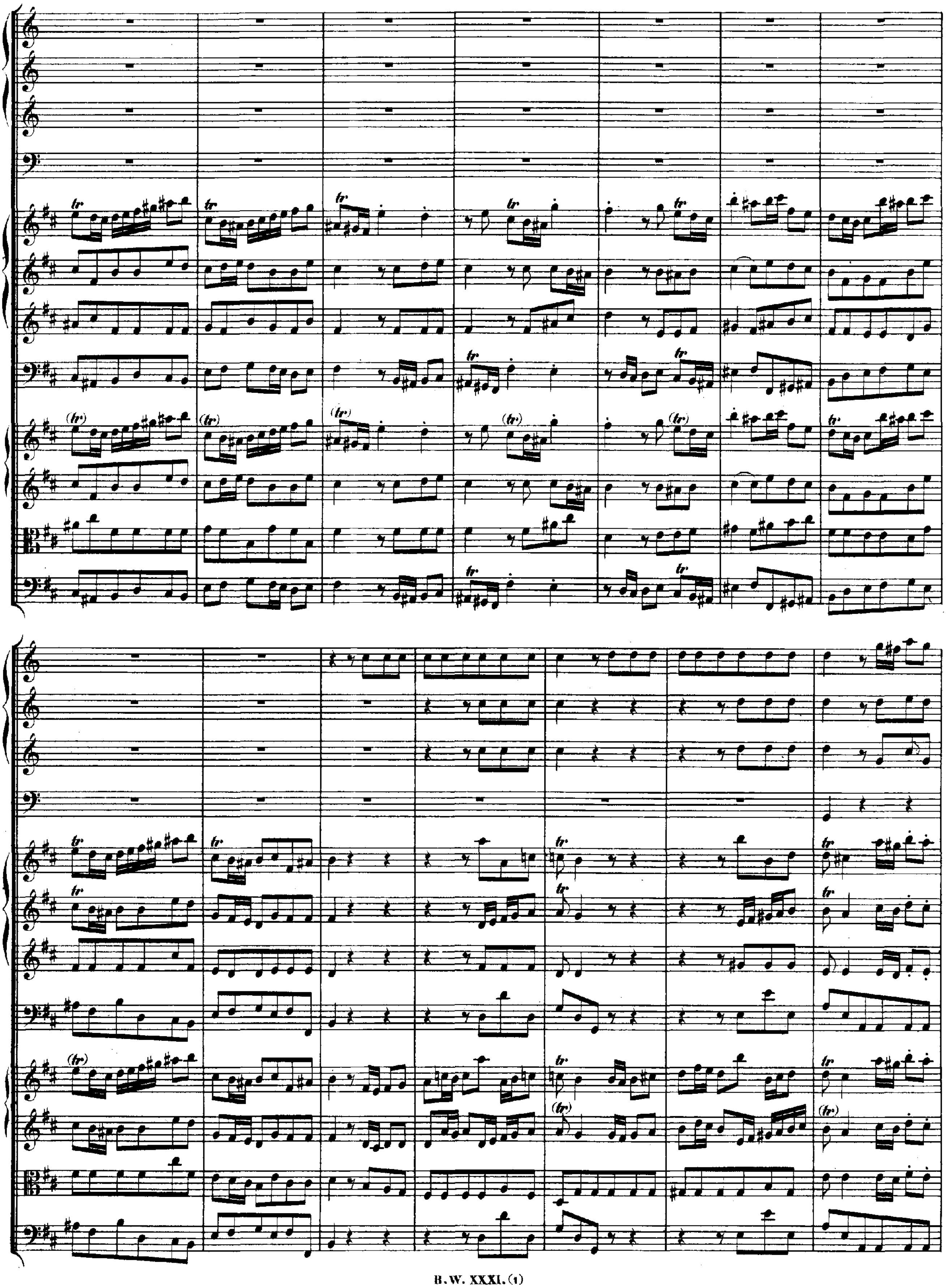


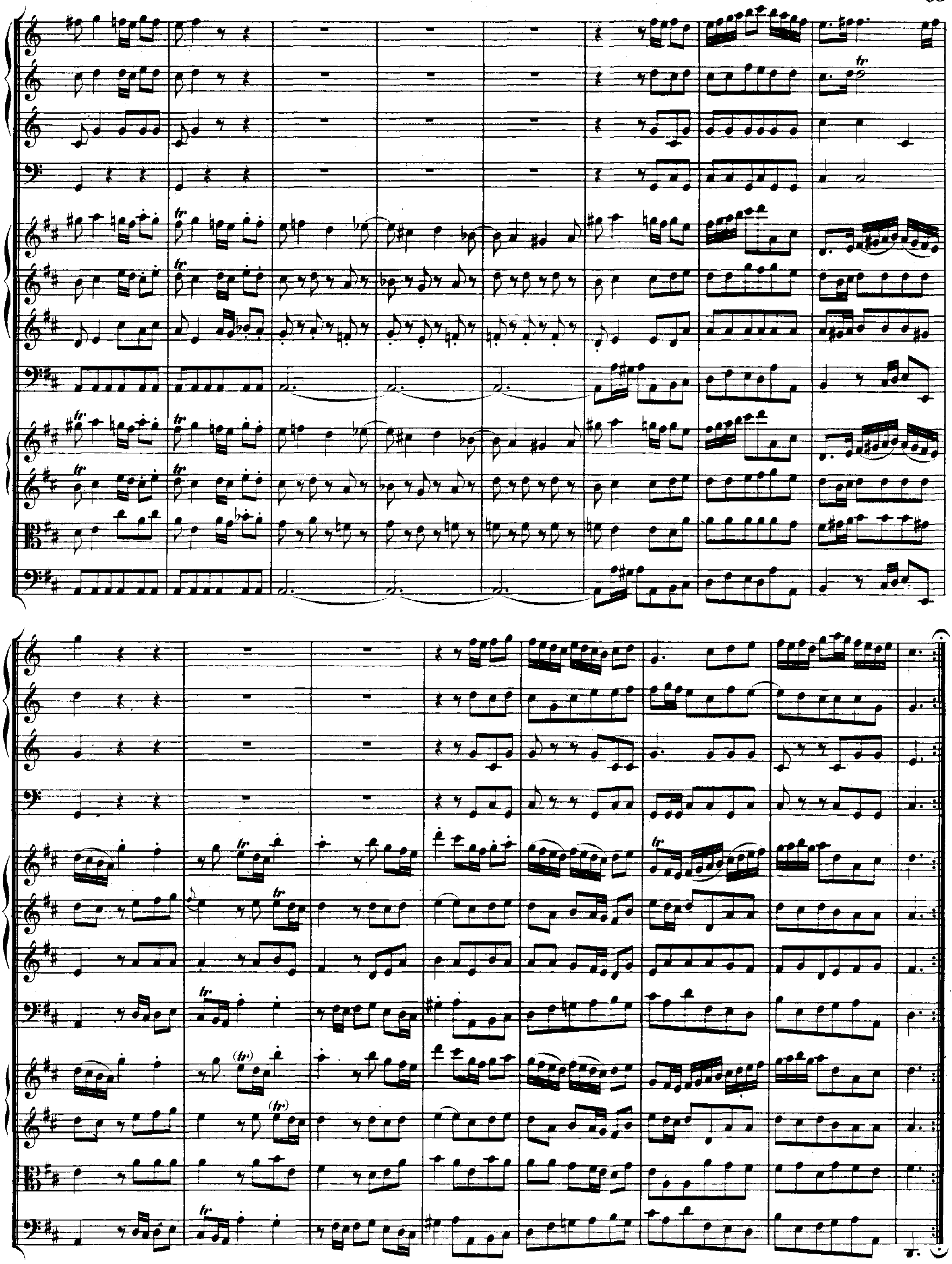
Menuet II.



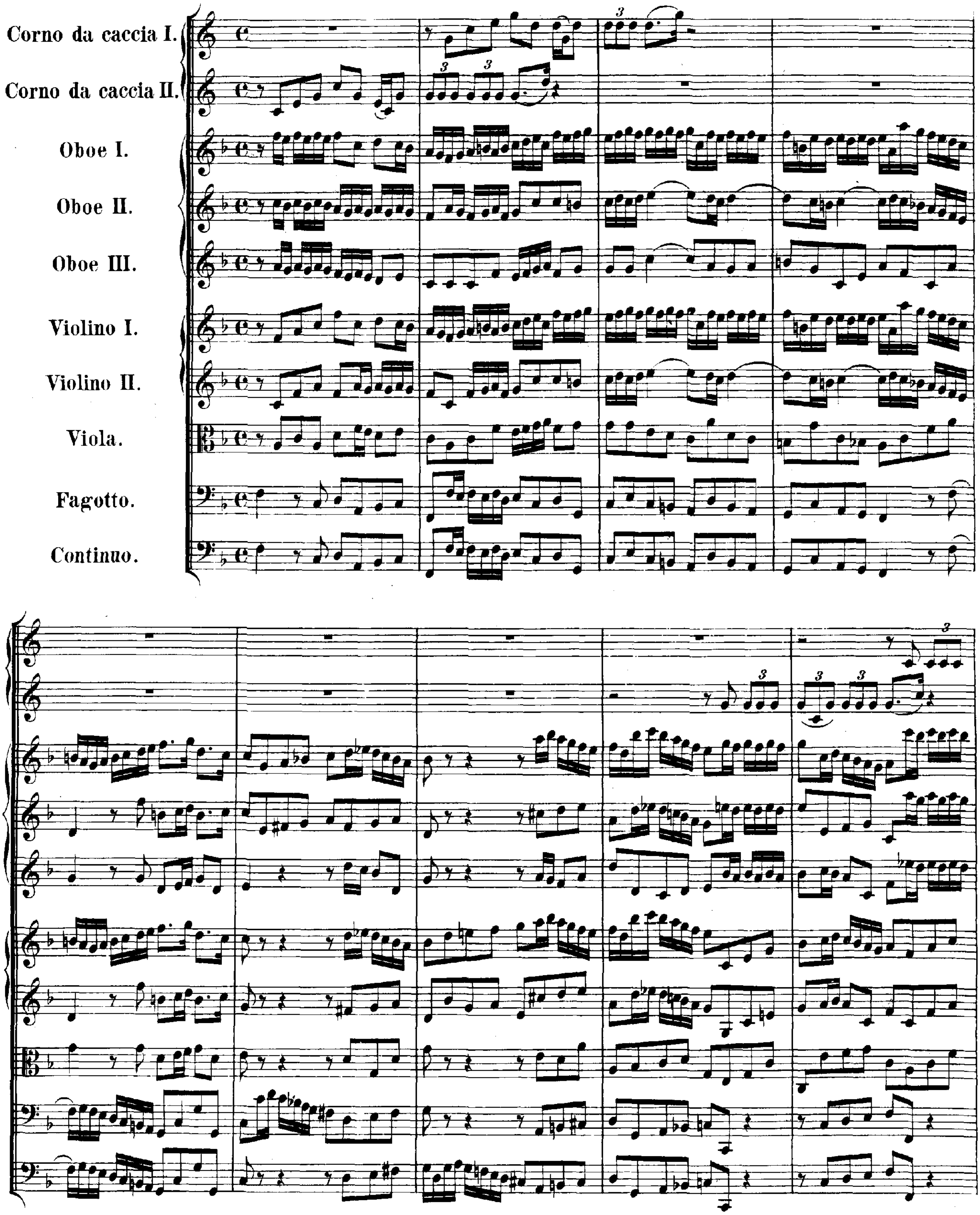

tr
Menuet I. da Capo.
Réjouissance.
(tr)

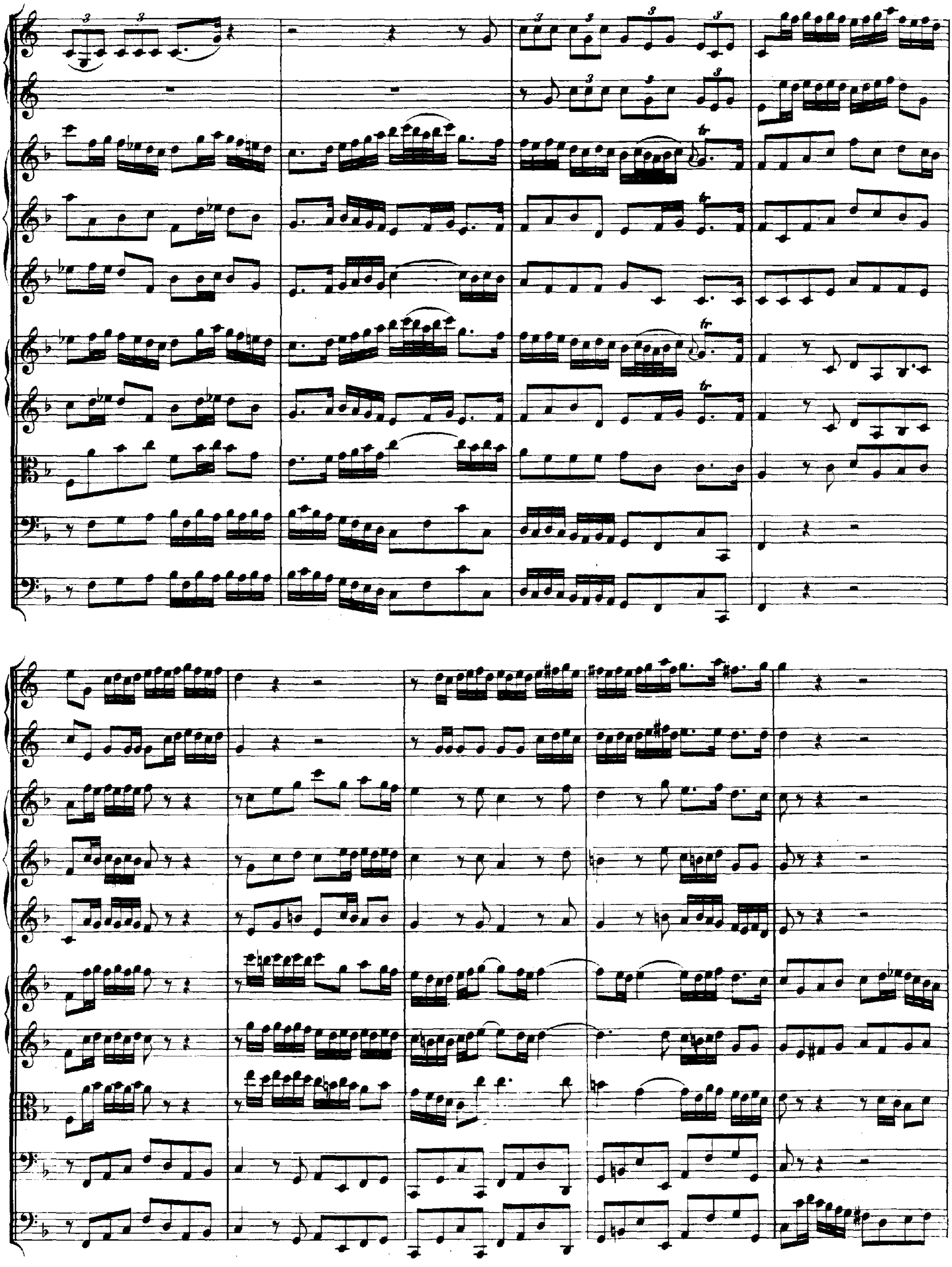


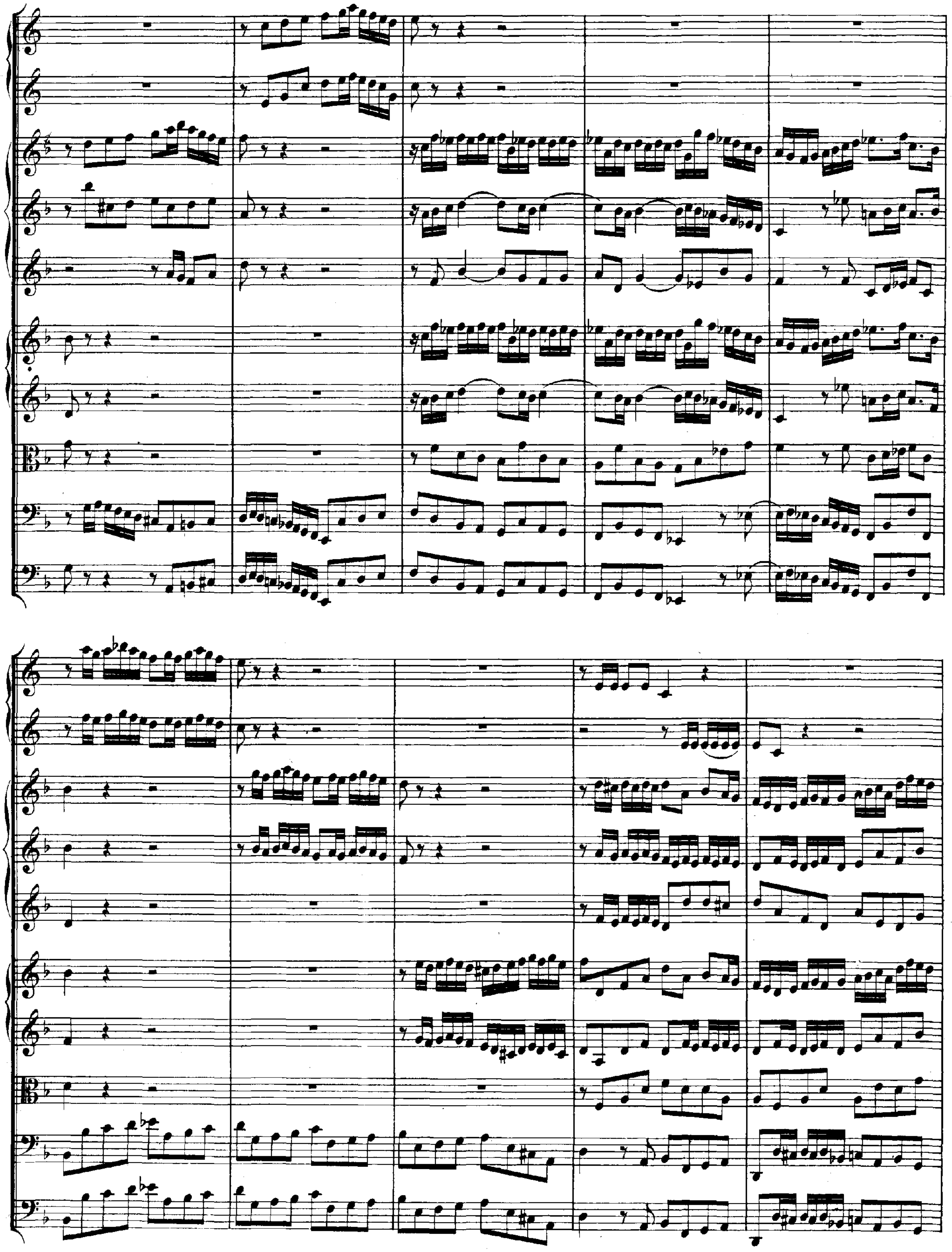


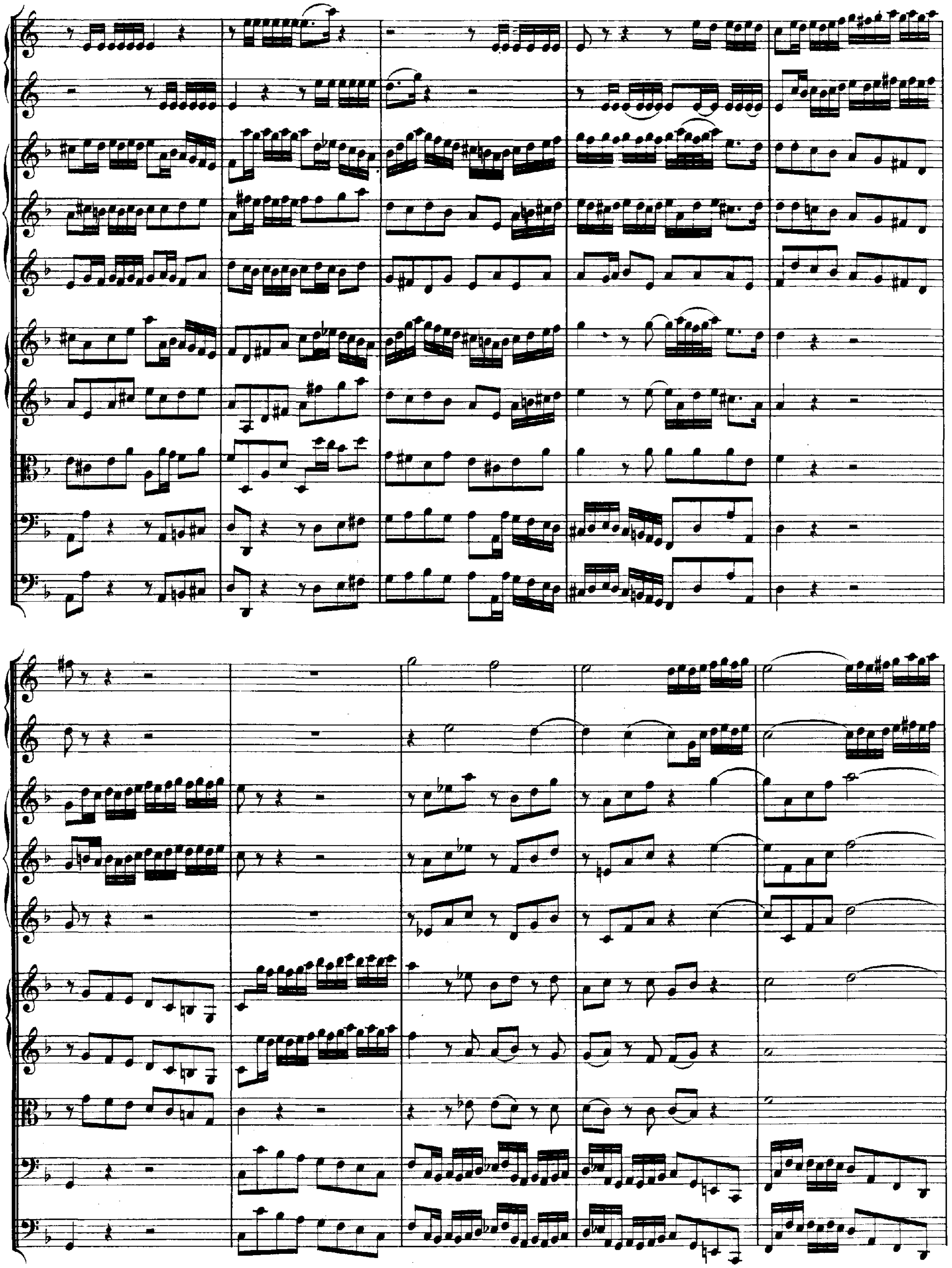


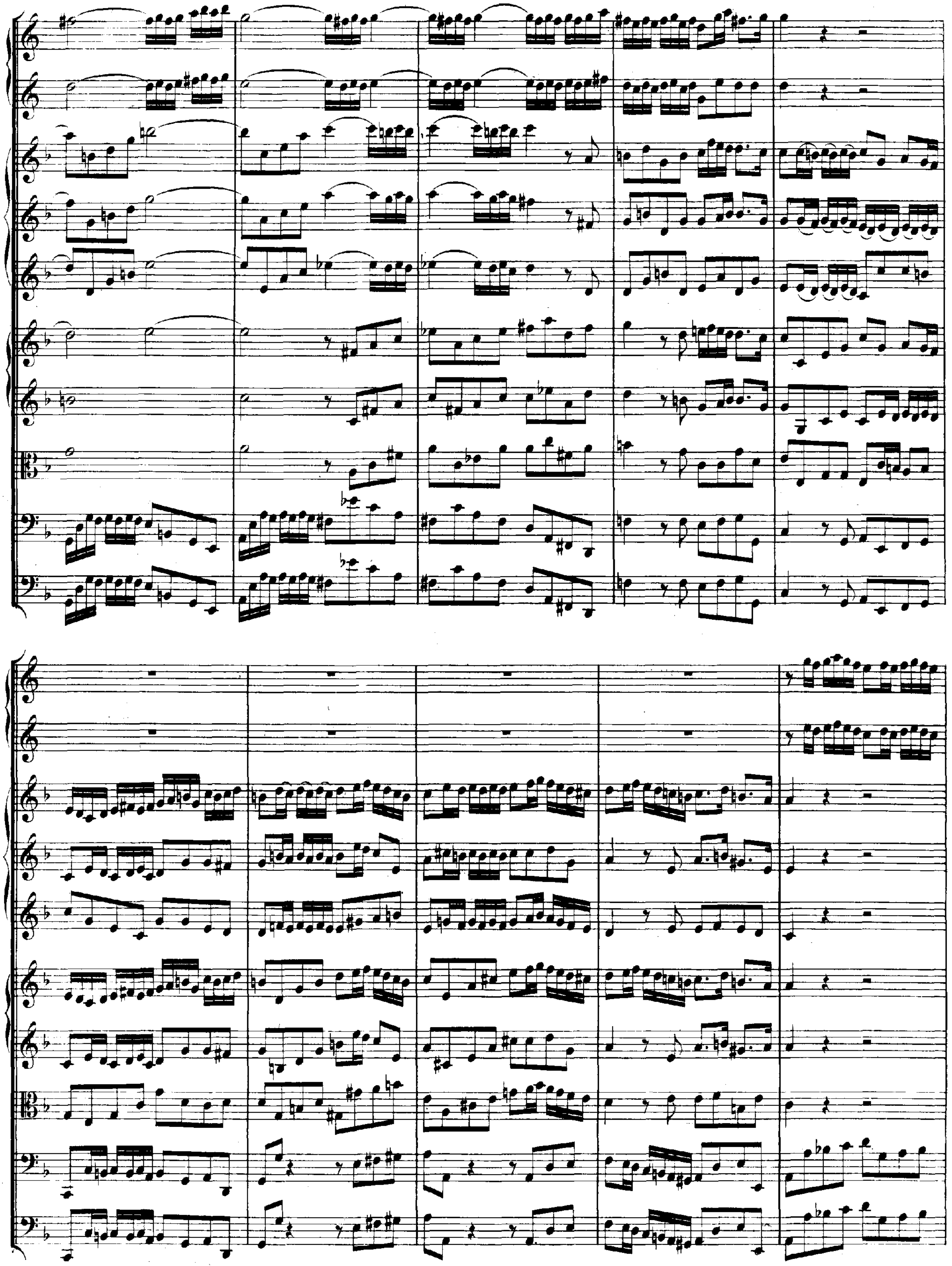
SINFONIA.

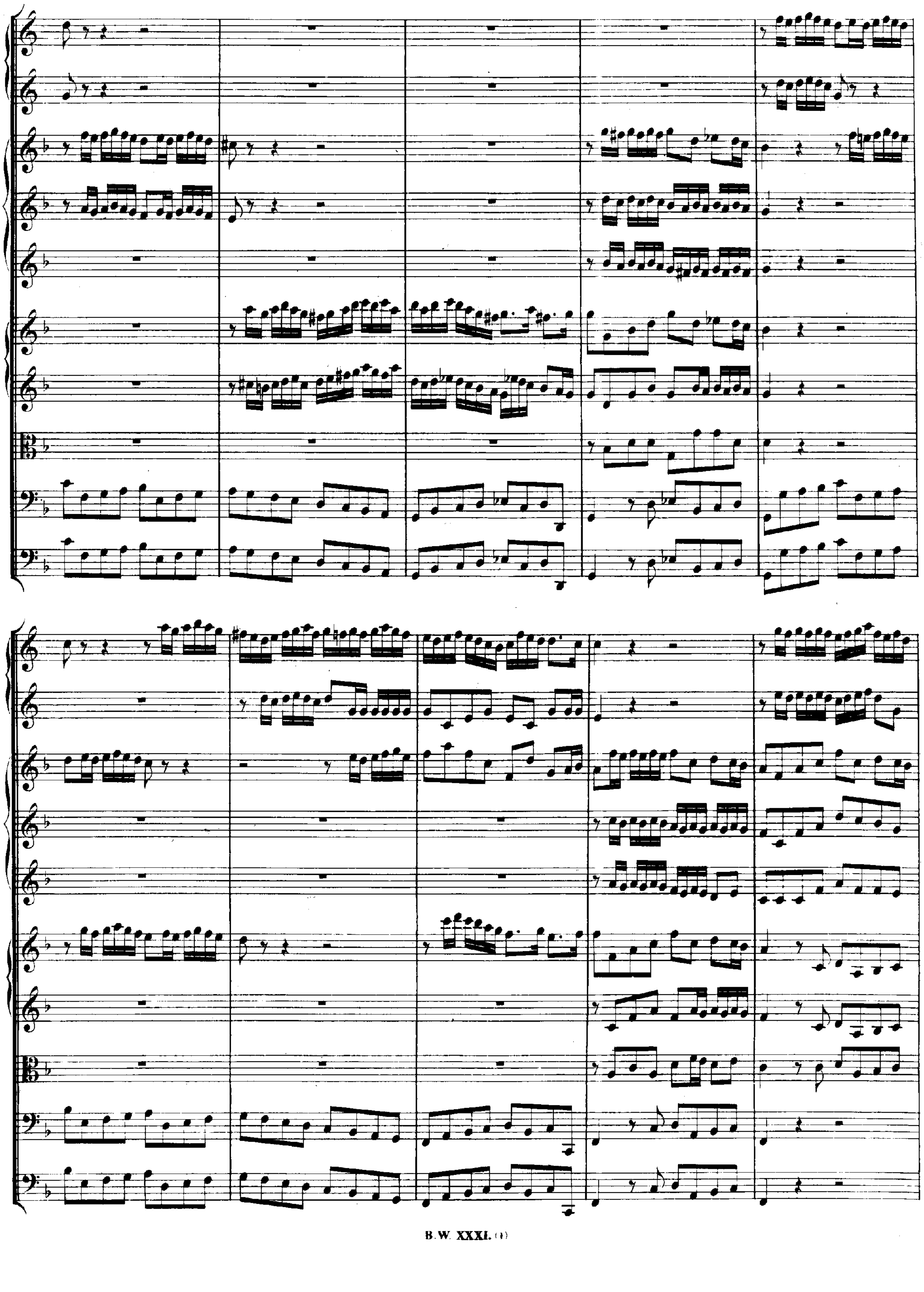

Corno da caccia I.
Corno da caccia II.
Oboe I.
Oboe II.
Oboe III.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Fagotto.
Continuo.

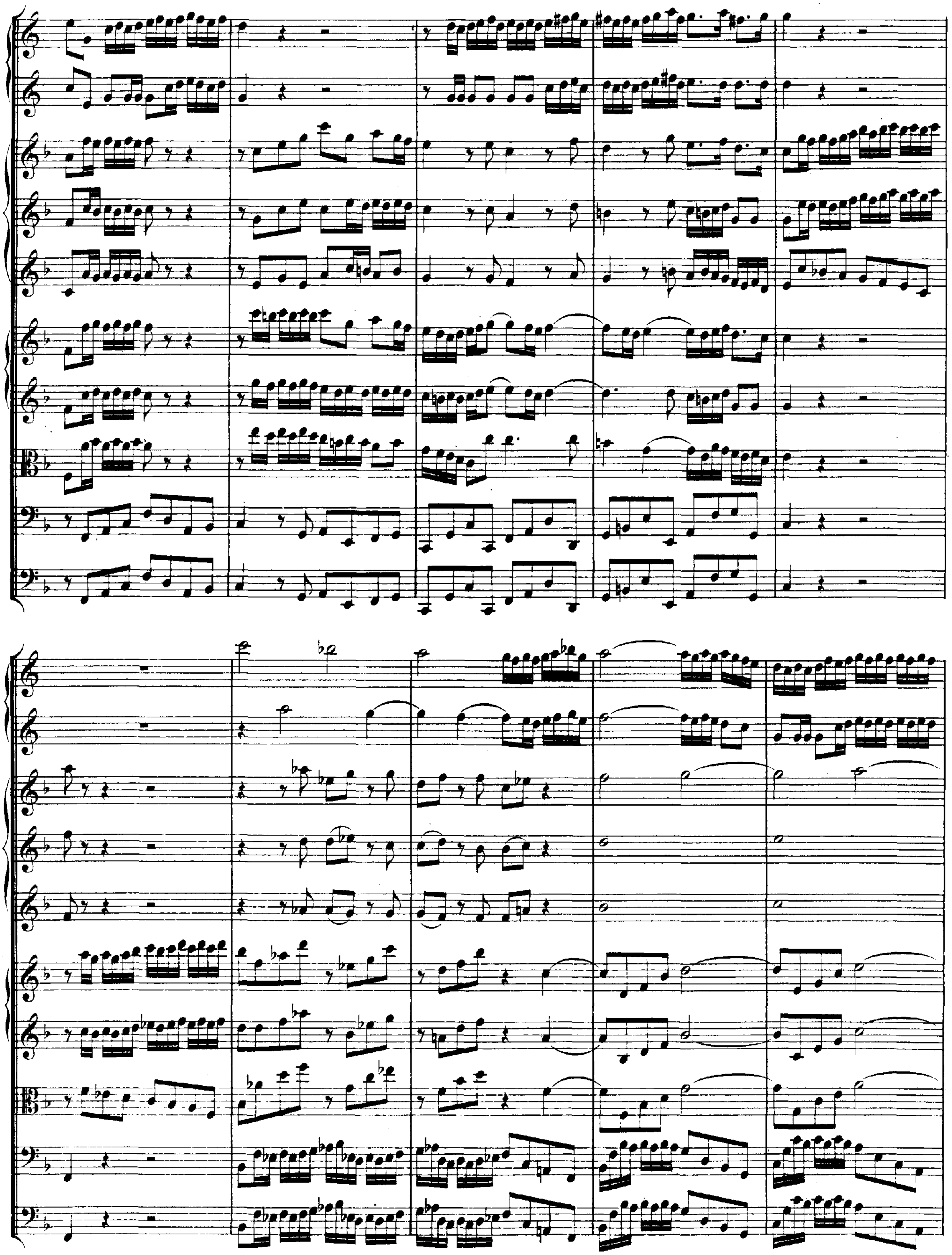


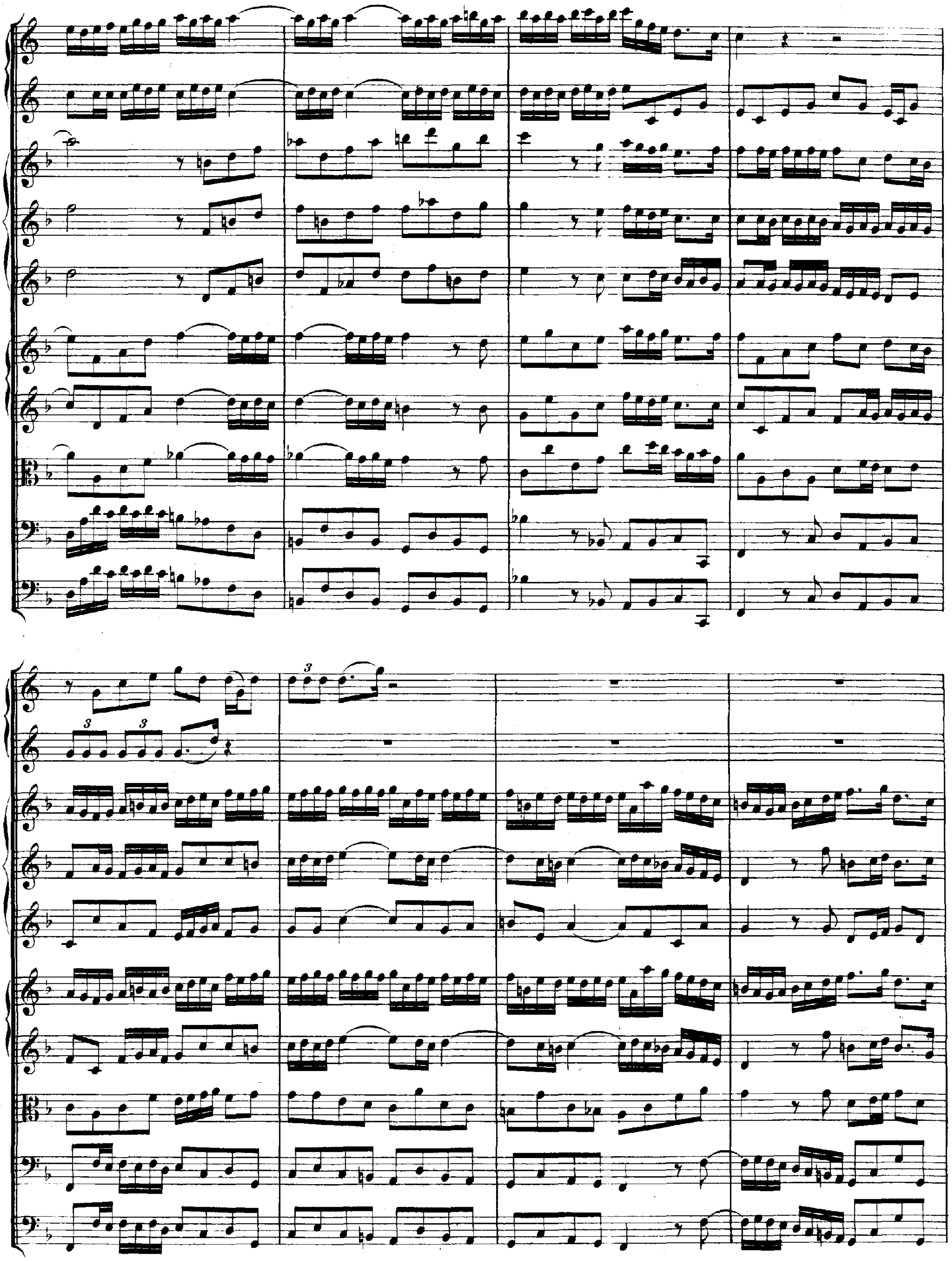


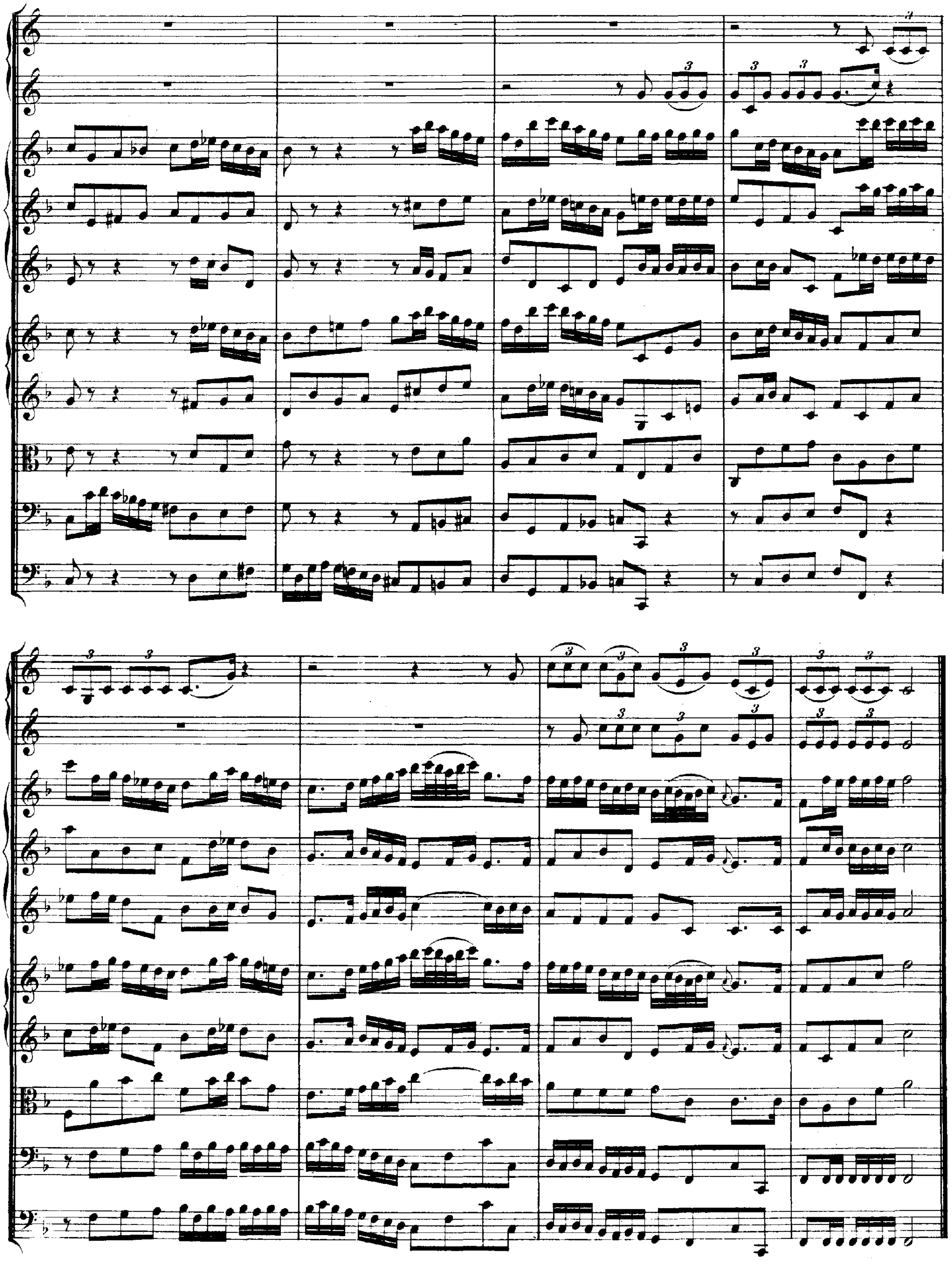


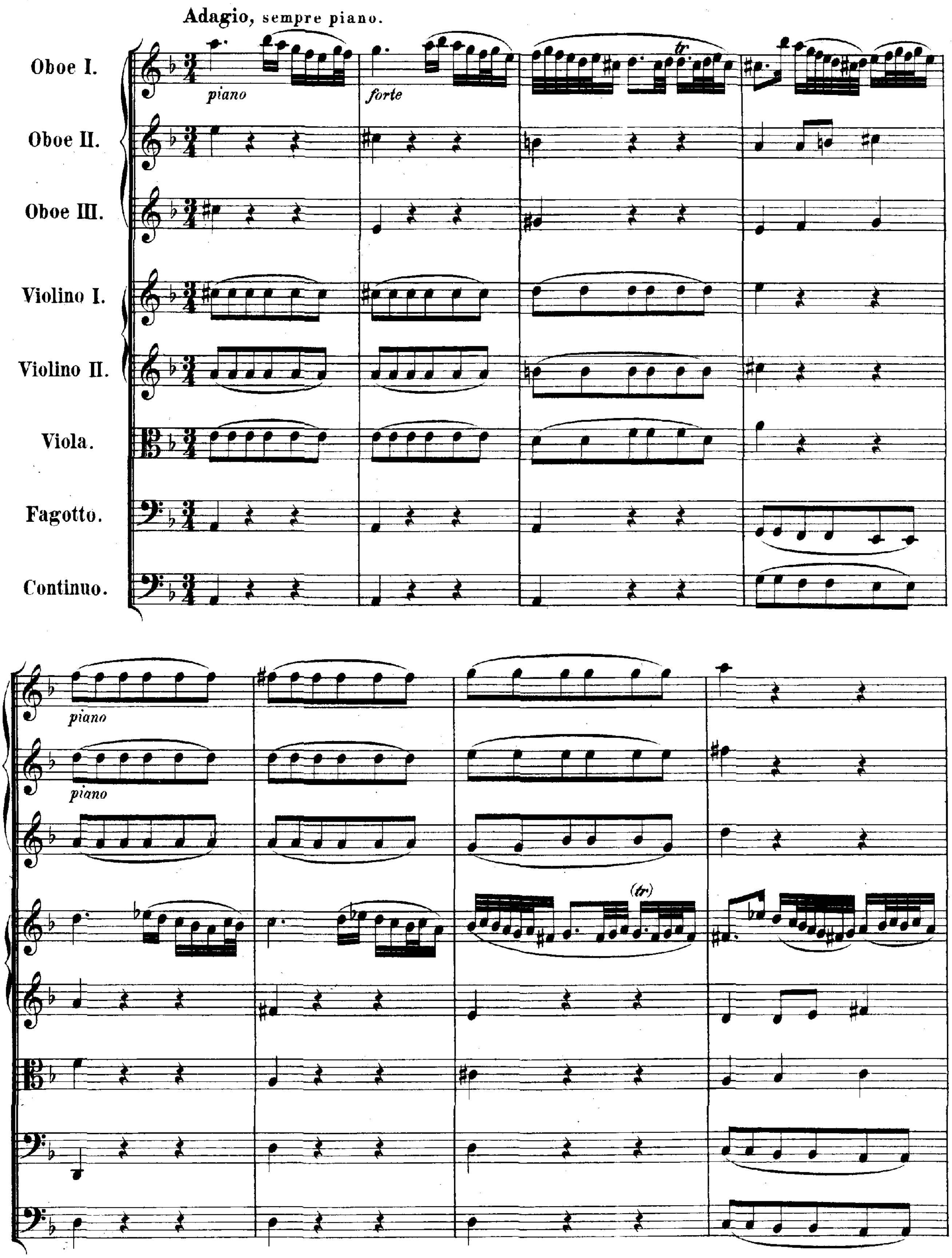


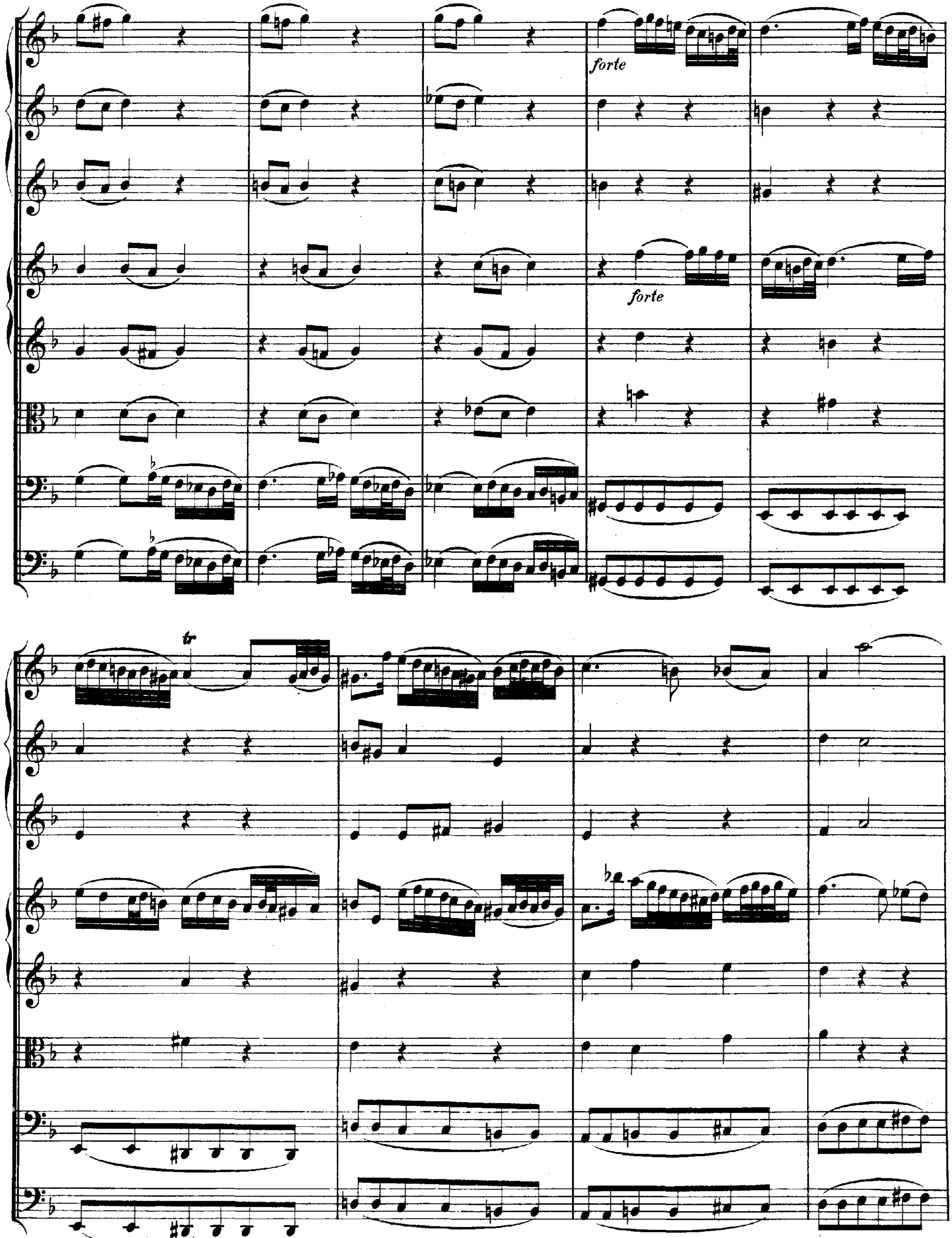


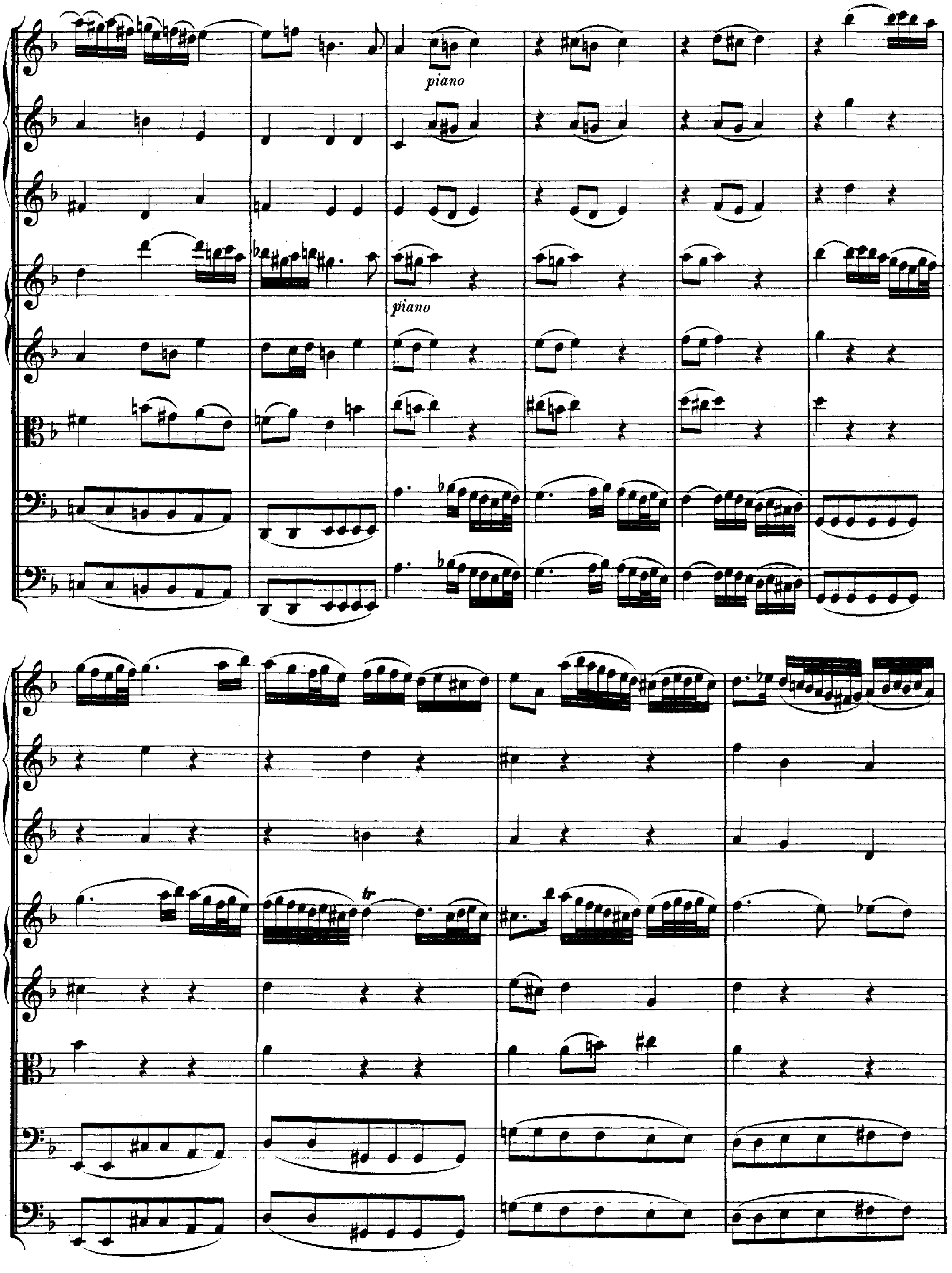


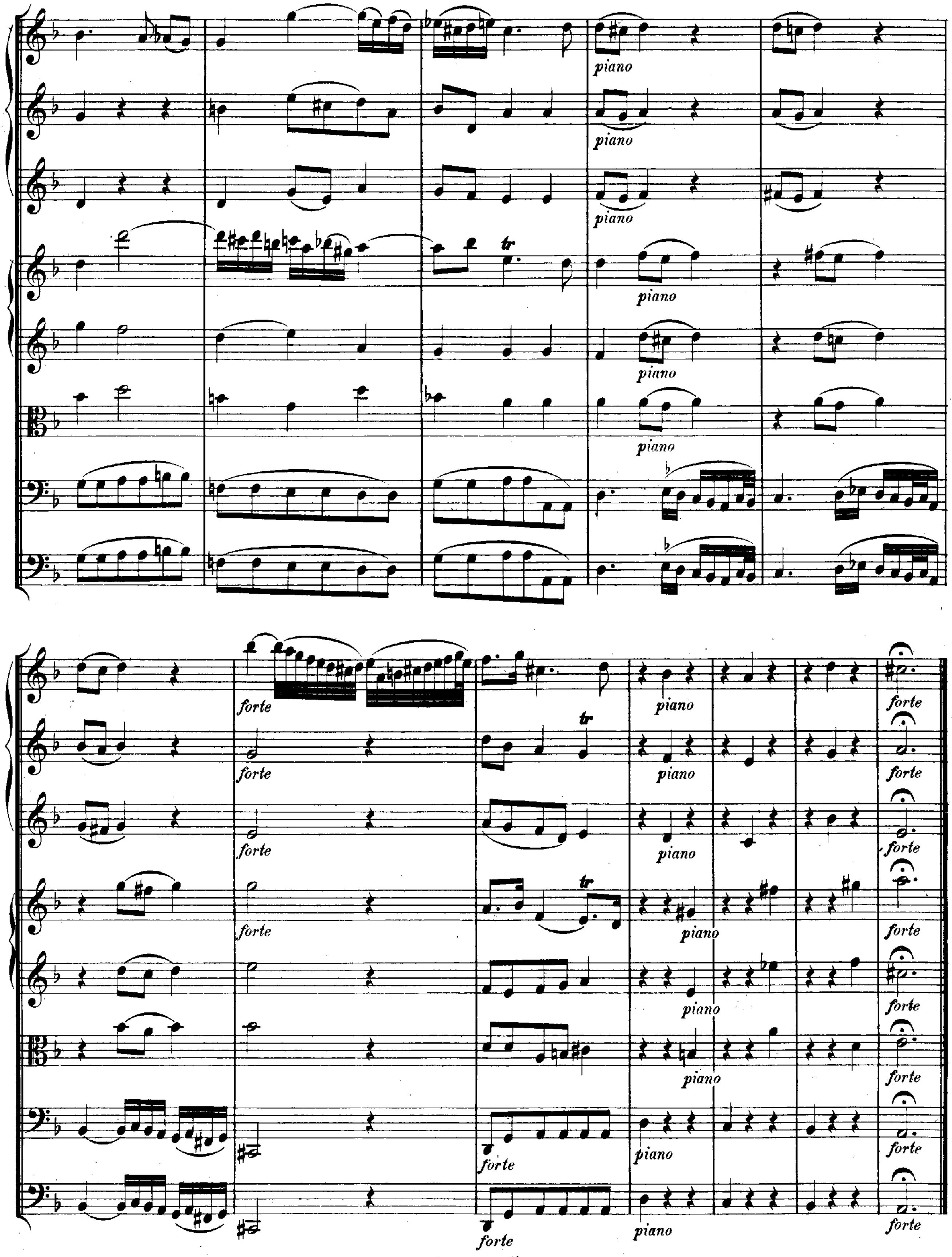

3
3
3



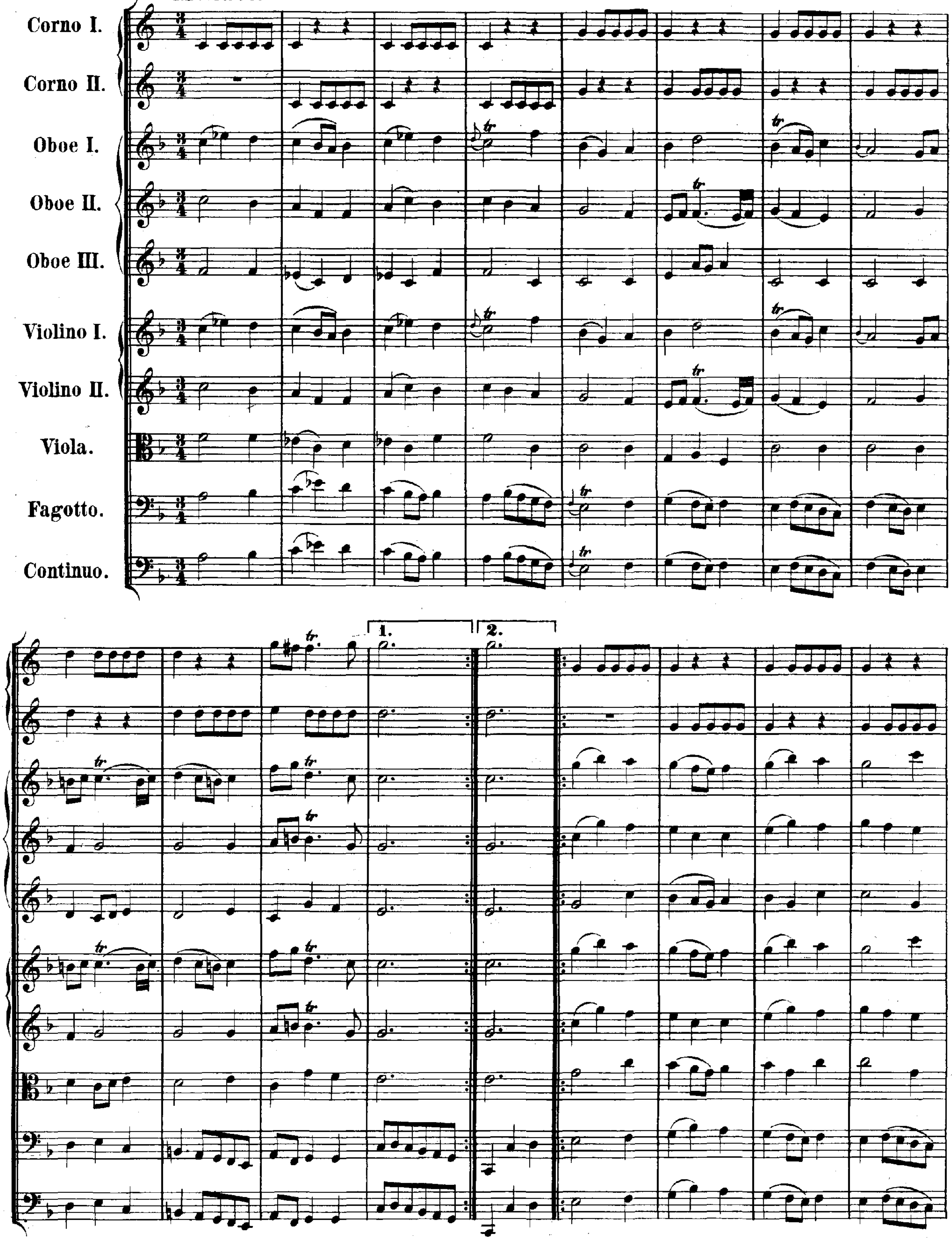

Adagio, sempre piano.
Oboe I.
Oboe II.
Oboe III.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Fagotto.
Continuo.
piano
forte
tr
piano
piano
(tr)

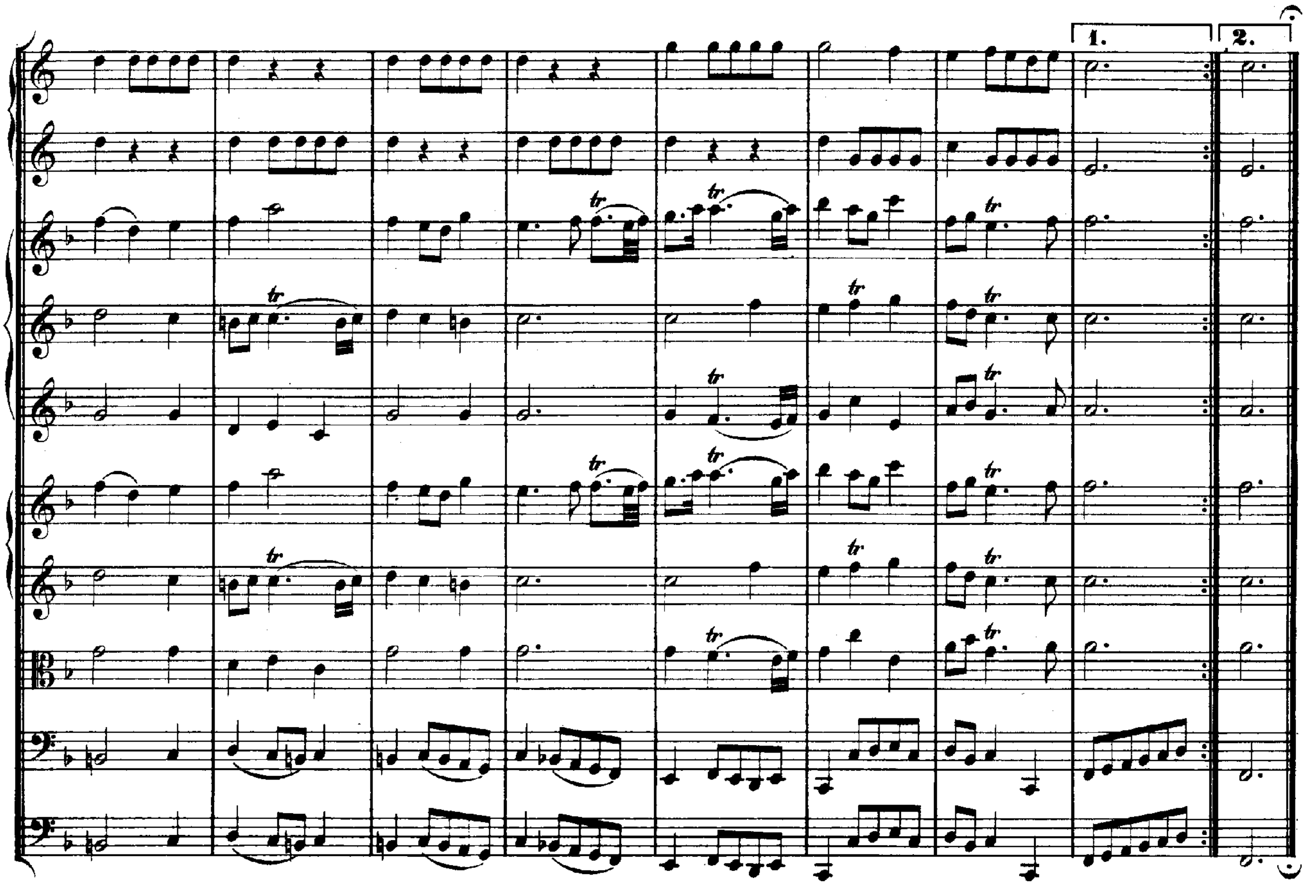

forte
forte
tr


piano
piano
tr

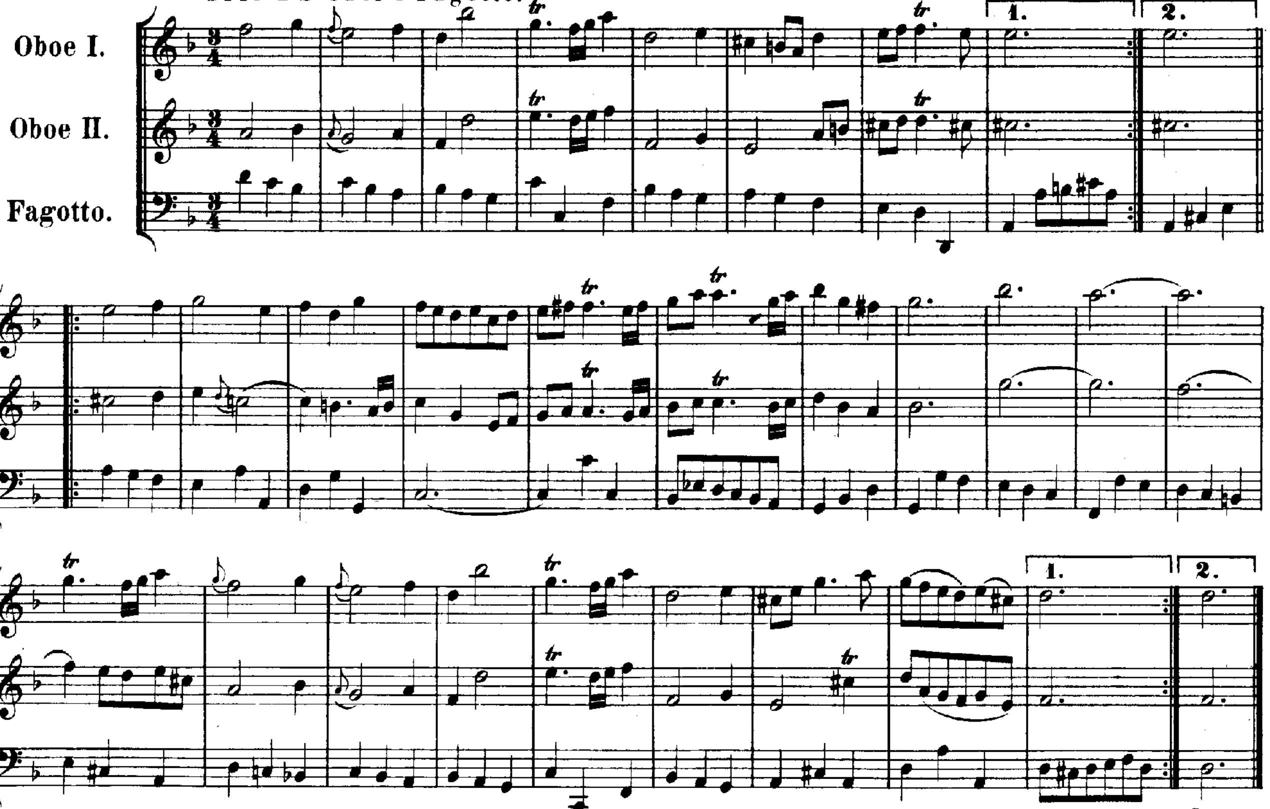

piano
forte
tr

Menuet.


Corno I.
Corno II.
Oboe I.
Oboe II.
Oboe III.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Fagotto.
Continuo.
tr
1.
2.

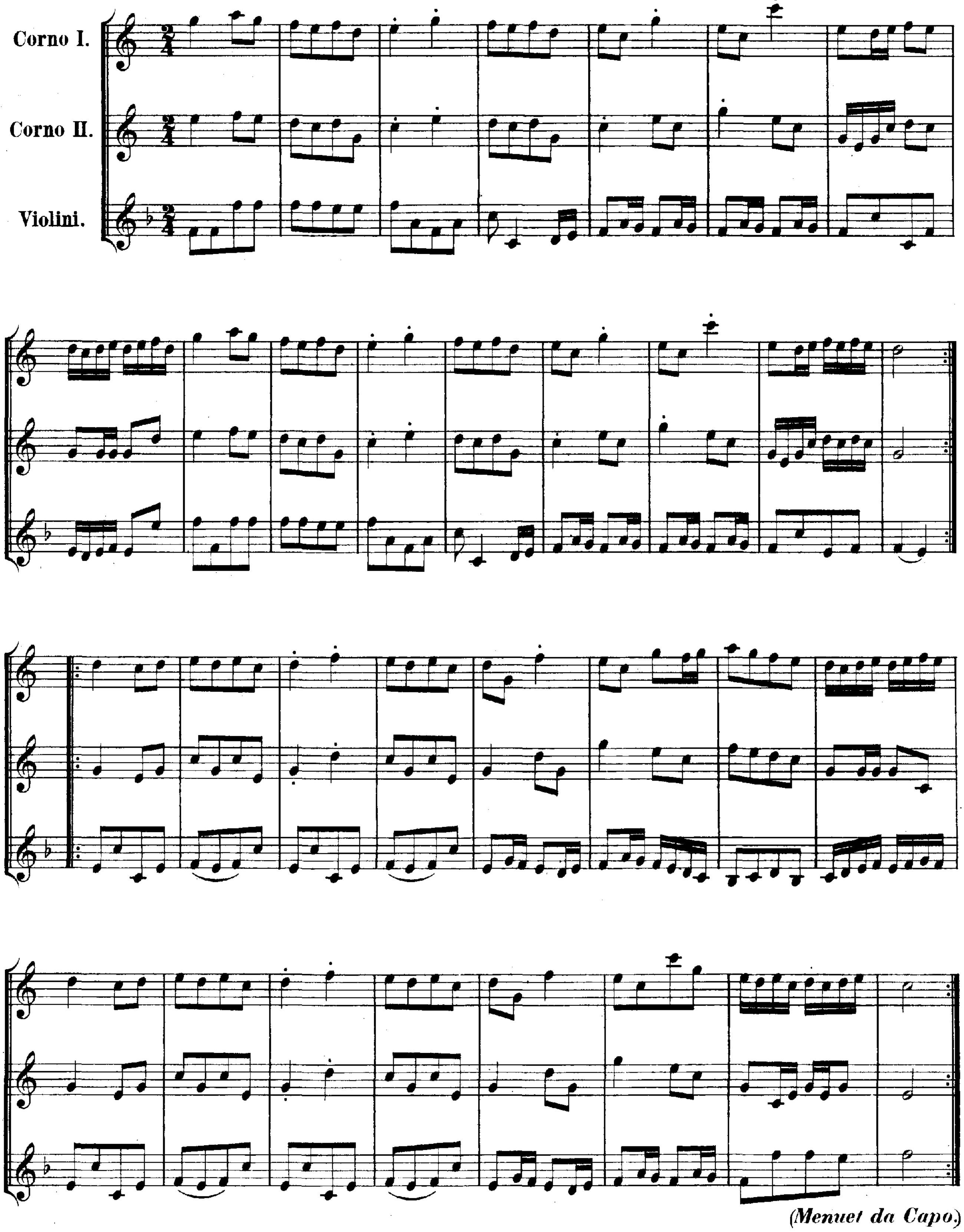


Trio a 2 Oboi e Fagotto.



Menuet da Capo.

Trio a 2 Corni e Violini.



Johann Sebastian Bach's

Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel.

Joh. Seb. Bach's Werke.

Musikalisches Opfer

1747.

Anhang.

Auflösungen der Canons.
Auflösung der canonischen Fuge in der Quinte.
Das sechsstimmige Ricercare nach dem Autograph Bach's.
Cembalostimme zu dem Trio.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

Die Veranlassung zur Composition des vorliegenden Werkes gab der König Friedrich der Grosse. Da die Umstände, unter welchen dies geschah, durch die Bach-Biographieen hinlänglich bekannt geworden sind, so beschränkt man sich an diesem Orte auf die Mittheilungen hierüber, welche der frühesten Quelle entstammen — der Biographie Bach's nämlich, die dessen Sohn Philipp Emanuel Bach im Verein mit dem Hofcomponisten Johann Friedrich Agricola abgefasst und in der «Musikalischen Bibliothek» von Lorenz Mizler im Jahre 1754 veröffentlicht hat. Im ersten Theile des vierten Bandes dieser Zeitschrift wird Seite 166 Folgendes berichtet:

«Im Jahre 1747. that er [Sebastian Bach] eine Reise nach Berlin, und hatte bey dieser Gelegenheit die Gnade, sich vor Seiner Majestät dem Könige in Preusen, in Potsdam hören zu lassen. Seine Majestät spielten ihm selbst ein Thema zu einer Fuge vor, welches er so gleich, zu Höchstderoselben besondern Vergnügen, auf dem Pianoforte ausführete. Hierauf verlangten Seine Majestät eine Fuge mit sechs obligaten Stimmen zu hören, welchen Befehl er auch, so gleich, über ein selbst erwähltes Thema, zur Verwunderung des Königs, und der anwesenden Tonkünstler, erfüllete. Nach seiner Zurückkunft nach Leipzig, brachte er ein dreystimmiges und ein sechsstimmiges so genanntes Ricercar, nebst noch einigen andern Kunststücken über eben das von Seiner Majestät ihm aufgegebene Thema, zu Pappiere, und widmete es, im Kupfer gestochen, dem Könige.»

Nach einem Bericht der Spener'schen Zeitung in Nr. 56 vom Jahre 1747 traf Bach Sonntag den 7. Mai in Potsdam ein und wurde von dem Könige, der «allabendlich von 7 bis 9 Uhr» Hofconcert zu halten pflegte, sofort, nachdem derselbe «gegen die Zeit, da die gewöhnliche Kammermusik angehen sollte», Bach's Ankunft erfahren hatte, auf das Schloss befohlen. Von diesem denkwürdigen Abende datirt daher die erste Entstehung der kunstvollen Sätze, welche sich in dem Werke vereinigt finden. Bereits Anfang Juli war der Stich und Druck eines Theiles dieser Sätze so weit beendet, dass Bach sie dem Könige zusenden konnte. Er hatte das Titelblatt der Ausgabe mit folgender Aufschrift versehen:

Musicalisches

Opfer

Sr. Königlichen Majestät in Preußen &c.

allerunterthänigst gewidmet

von

Johann Sebastian Bach.

und auf dem nächsten Blatte nachstehende Widmung, welche sich über beide Seiten desselben verbreitet, den Musiksätzen vordrucken lassen:

Allergnädigster König,

Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musicalisches Opfer, dessen edelster Theil von **Deroselben** hoher Hand selbst herrühret. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich annoch der ganz besondern Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit, bey meiner Anwesenheit in Potsdam, **Ew. Majestät** selbst, ein Thema zu einer Fuge auf dem Clavier mir vorzuspielen geruheten, und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in **Deroselben** höchsten Gegenwart auszuführen. **Ew. Majestät** Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerkstelliget worden, und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, ob gleich nur in einem kleinen Puncte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß. Ich erkühne mich dieses unterthänigste Bitten hinzuzufügen: **Ew. Majestät** geruhen gegenwärtige wenige Arbeit mit einer gnädigen Aufnahme zu würdigen, und **Deroselben** allerhöchste Königliche Gnade noch fernerweit zu gönnen

Ew. Majestät

Leipzig den 7. Julii
1747.

allerunterthänigst gehorsamsten Knechte,
dem Verfasser.

Dass Bach zunächst nur einen Theil der Musiksätze sandte, den Theil, welchen vorliegende Ausgabe auf Seite 3—11 wiedergiebt, muss man in Übereinstimmung mit Spitta aus der Beschaffenheit der Originalausgabe schliessen, welche sich in vier einzelne Gruppen scheidet, von denen zwei in Quer- und zwei in Hochfolio sich darstellen. Vollständige Exemplare dieser Ausgabe werden jetzt sehr selten angetroffen, am seltensten von den einzelnen Gruppen die drei Stimmen für Flöte, Violine und Bass, welche das Trio und den Schlusscanon enthalten.

Ein solches vollständiges Exemplar befindet sich auf der Amalienbibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums in Berlin. «Es hat» — schreibt Spitta (Bach-Biographie II. 843) — «deshalb einen besondern Werth, weil es das von Bach an Friedrich den Grossen gesandte Dedications-Exemplar ist, welches demnach der König seiner Schwester überlassen haben muss. Durch dasselbe werden zwei Dinge sicher festgestellt: dass Bach unter dem Titel „Musikalisches Opfer" ursprünglich nur die dreistimmige einfache Fuge, sechs Canons und die canonische Fuge überreichte, sodann, dass er beim Beginn der Arbeit über Gang und Umfang derselben noch nicht mit sich im Klaren war. Das Dedications-Exemplar enthält: 1) 3 Blätter mit Noten [paginirt 1—4, indem die erste Seite des ersten Blattes und die zweite Seite des dritten Blattes unbedruckt ist] und 2 Blätter mit Titel und Widmung. Das Papier ist von seltener Schönheit und Stärke, das Format grösstes Querfolio. Diese fünf Blätter sind in braunem Lederband mit Goldpressung. Den musikalischen Inhalt bilden die dreistimmige einfache Fuge und ein Canon, in welchem der Alt den Cantus firmus führt, während Discant und Bass canonisch contrapunktiren. Der Canon hat die gestochene Überschrift *Canon perpetuus super Thema Regium*, die Fuge ist *Ricercar* benannt [«Ricercare» Seite 3—7 und «Canon perpetuus super thema regium» Seite 8 der vorliegenden Ausgabe]. 2) Einen Hochfolio-Bogen von derselben Beschaffenheit in Bezug auf Grösse und Güte des Papiers. Er ist seines

abweichenden Formates wegen nur beigelegt, und enthält auf den beiden Innenseiten unter der Überschrift *Canones diversi super Thema Regium* fünf Canons und die *Fuga canonica in Epidiapente* [Seite 8—11 dieser Ausgabe].»

«Alles übrige» — bemerkt Spitta ferner — «ist von Bach später componirt und nachträglich ohne besondere Förmlichkeiten dem Könige zugesandt. Und auch dieser Rest zerfällt seiner äussern Form nach in zwei Partien. Das sechsstimmige Ricercar und zwei angehängte Canons bilden wieder ein Heft von 4 Blättern in Querfolio für sich, das auch seine eigene Paginirung hat [Pag. 1—7 mit dem Schlussvermerk *J. G. Schübler. sc:*, letzte Seite leer; Seite 12—20 der vorliegenden Ausgabe]. Es liegt dem Prachtexemplare auf der Amalienbibliothek ebenfalls bei, aber in gewöhnlicher Ausstattung; nicht gebunden, nicht einmal geheftet: der Rücken der Blätter wird durch eine Stecknadel zusammengehalten. Die Sonate dagegen und der Canon für Flöte, Violine und Bass sind wieder in Hochfolio gestochen: drei Bogen, für jedes Instrument einer, ohne jeden Titel und auch ohne Umschlag [Trio Seite 20—36 und Canon Seite 36—37 dieser Ausgabe]. Sie werden auf der Amalienbibliothek besonders aufbewahrt.»

Zu erwähnen sind hier noch die handschriftlichen Zusätze, welche in dem oben beschriebenen Prachtexemplare sich befinden. Auf der ersten leeren Seite der drei Querfolio-Notenblätter steht geschrieben: *Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* (das vom König gegebene Thema nebst den Zusätzen auf canonische Weise entwickelt), ein Satz, dessen einzelne Worte in der Zusammenstellung ihrer Anfangsbuchstaben das Wort RICERCAR ergeben, was die späteren Herausgeber veranlasst hat, diesen Satz an die Spitze des Gesammtwerkes zu stellen. Auf der ersten leeren Seite des Hochfolio-Bogens steht der Titel geschrieben: *Thematis Regii elaborationes canonicae* (canonische Bearbeitungen des königlichen Themas); bei dem vierten Canon (in der Vergrösserung und Umkehrung) steht rechts zur Seite der Glückwunsch: *Notulis crescentibus crescat Fortuna Regis* (wie hier die Noten wachsen, so wachse des Königs Glück); bei dem fünften Canon (dem Cirkelcanon) ebenso: *Ascendenteque Modulatione ascendat Gloria Regis* (und wie die Modulation höher steigt, so steige auch der Ruhm des Königs).

Die Originalausgabe ist selbstverständlich dem vorliegenden Neudrucke des Werkes zu Grunde gelegt. Von der eigenen Handschrift Bach's hat sich nur das sechsstimmige Ricercare erhalten, welches aus dem Nachlasse Philipp Emanuel Bach's in die Königliche Bibliothek zu Berlin übergegangen ist und daselbst aufbewahrt wird. Dasselbe erscheint hier nicht in sechszeiliger Partitur wie in der Ausgabe, sondern auf zwei Zeilen zusammengezogen, zeigt auch mehrfache Abweichungen von dem Drucke auf (siehe weiter unten).

Das Werk hat seit seinem ersten Erscheinen bis jetzt zwei neue Ausgaben erlebt und ist erst durch diese allgemein zugänglich geworden. Die erste dieser Ausgaben erschien Anfang des Jahres 1832 in Querfolio bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. Die Verlagshandlung kündigte sie in der Michaelismesse 1831 an (Intelligenzblatt VII zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1831) und bemerkte dabei, dass «nur Wenige dieses herrliche Werk bis jetzt in einzelnen Abschriften vollständig besässen und dass nun das Ganze in höchster Vollkommenheit geliefert werden solle». Die Ausgabe ist in der That alles Lobes würdig; Christian Gottlieb Müller, damals Mitglied des grossen Concertorchesters in Leipzig, hat sich um sie verdient gemacht. Sie giebt die Reihenfolge der einzelnen Sätze nach den beiden Gruppen des Formates: zuerst die Sätze der Quer-, dann die der Hochfolio-Blätter der Originalausgabe.

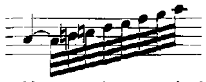
Die zweite neue Ausgabe erschien im Jahre 1866 in Hochfolio bei C. F. Peters in Leipzig unter der bewährten Redaction von Friedrich August Ferdinand Roitzsch. Die Reihenfolge der Sätze bindet sich hier nicht an die Originalausgabe: zuerst giebt sie das drei- und das sechsstimmige Ricercare, dann die acht unaufgelösten Canons, hierauf die canonische Fuge in der Quinte, zuletzt das Trio und den Schlusscanon für Flöte, Violine und Bass. In einem Anhang fügt sie «die grossartige, sechsstimmige Fuge auf zwei und drei Systeme zusammengezogen für Clavier oder Orgel» bei, wie auch «die canonische Fuge in der Auflösung für Clavier und Violine, oder als Orgeltrio ausführbar».

Zur Vergleichung mit diesem Material haben der Redaction noch verschiedene alte Handschriften vorgelegen. So eine Copie des dreistimmigen Ricercare aus der Königlichen Musikaliensammlung in Dresden, eine alte Abschrift des Trio's in Stimmen u. A. m. Namentlich die letztere, im Besitze des Amtsnachfolgers Bach's Wilhelm Rust, erwies sich als sehr werthvoll. Sie führt auf dem Umschlagebogen den Titel:

No. 3. | *SONATA.* | *Sopr' il Soggetto Reale.* |
a | *Traversa.* | *Violino.* | *e* | *Continuo.* |
F. W. Rust | *Gröbz.* 1755.

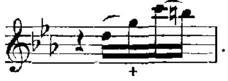
ist also von dem Grossvater des Besitzers geschrieben, der damals 16 Jahre alt und Schüler des Gymnasiums in Cöthen, später ein Schüler von Friedemann Bach in Halle war, in dessen nächster Nähe Gröbzig gelegen ist.

Abgesehen von den Ungenauigkeiten und Schreibfehlern in den benutzten Handschriften sind nur wenige Abweichungen der Lesart in den verschiedenen Vorlagen anzutreffen. Die meisten davon kommen auf das Trio, von dem die Originalausgabe dem Unterzeichneten nicht zugänglich gewesen ist. Doch darf der hier gegebene Notentext des Trio's als zuverlässig gelten, da er nach einer von dem verstorbenen Musikdirector a. D. Ferdinand Böhme im Mai und Juni 1880 an Ort und Stelle vorgenommenen sorgfältigen Prüfung des Exemplares auf der Amalienbibliothek in Berlin festgestellt worden ist. Die wesentlichen Abweichungen sind nachstehend verzeichnet.

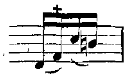
Seite 9, Takt 7 des Canons Nr. 4 lautet die erste Takthälfte der Unterstimme in der Originalausgabe:  ; in vorliegender Ausgabe ist das Viertel mit einem Punkt versehen, die Zweiunddreissigstel sind in Vierundsechzigstel verwandelt worden, weil nur in dieser Weise die Lösung glatt vor sich geht (s. Seite 42, Takt 5 von unten). Die Ausgabe Peters giebt die Lesart wie die Originalausgabe, die Ausgabe Breitkopf und Härtel giebt sie übereinstimmend mit der vorgenommenen Abänderung.

Seite 10, System 6, Takt 2. Die beiden neueren Ausgaben notiren die Oberstimme so: . Diese von der Originalausgabe abweichende Lesart kann man, weil sie dem vorhergehenden Takte entspricht, gelten lassen. Die Ausgabe Peters behält sie auch bei der Auflösung der Fuge consequent bei.

Seite 10, vorletzter Takt. Die Originalausgabe hat vor der sechsten Note im Bass ein ♮, liest also *e* wie bei der zweiten Note. Manche Handschriften geben dafür *es* — eine Abweichung, die nicht nothwendig erscheint.

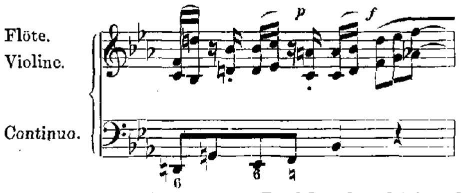
Seite 26, Takt 10, Flöte. Die beiden neueren Ausgaben, wie auch die Rust'sche Abschrift lesen *g* statt *f*: .

Seite 26, Takt 15, Violine, fünfte Note. Die Lesart schwankt zwischen *b* und *h*, da in den Vorlagen meist das Zeichen ♭ fehlt, wie auch in der Parallelstelle Seite 24, Takt 22 in der Flöte vor der fünften Note kein ♯ vorhanden ist. Nach Bach'scher Schreibweise, die übermässige Intervallenschritte gewöhnlich besonders markirt, müsste im ersten Falle *b*, im zweiten Falle *f* zu lesen sein, wenn kein Zeichen vor der betreffenden Note das Gegentheil bestimmt.

Seite 29, Takt 4, Violine. Die neueren Ausgaben und die Rust'sche Abschrift lesen in der zweiten Sechzehntelgruppe *f* statt *g*:  .

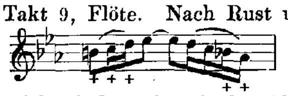
Seite 29, Takt 22, Continuo. Die Ausgabe Peters und die Rust'sche Abschrift geben die dritte Note als *a* mit ♮.

Seite 30, Takt 7. Die neueren Ausgaben und die Rust'sche Abschrift geben den Takt vollständig in Dur:



Seite 32, Takt 5, Continuo. Die Ausgabe Breitkopf und Härtel und die Rust'sche Abschrift lassen die vierte Note ohne ♮, geben also *as*.

Seite 35, Takt 3, Flöte. Die neueren Ausgaben und die Rust'sche Abschrift haben auf dem Viertel *h* ein Trillerzeichen.

Seite 36, Takt 9, Flöte. Nach Rust und nach der Ausgabe Breitkopf und Härtel:  (zuletzt *b as*), wogegen die Ausgabe Peters zuletzt ♮ *h* ♮ *a* giebt, indem sie mit der Abweichung in der ersten Takthälfte übereinstimmt.

Anhang.

Der Anhang soll dazu dienen, dem Werke eine möglichst bequeme praktische Verwerthung zu verschaffen. Zu diesem Zwecke sind die jetzt selten gebräuchlichen Schlüssel, damit die Übersicht erleichtert werde, ausser Anwendung gebracht worden.

Auflösungen der Canons. (Seite 41 ff., 49 ff.)

Von den neun Canons, welche das Werk enthält, hat Bach dem letzten (für Flöte, Violine und Continuo, Seite 36) die Lösung selbst beigegeben. Er ist in den beiden Oberstimmen streng in der Gegenbewegung durchgeführt, anfangs von der Oberquinte, später (Seite 37, Takt 12) von der Unterquinte aus, von wo an er bis zum Schluss in der Violine eine Quarte tiefer gerade so erscheint, wie die Flöte ihn von Anfang an vorgeführt hat. Im vierten Takt vom Schluss ab nimmt auch der Continuo das Thema vorübergehend auf. Der Canon lässt sich bei der in Klammern gesetzten Fermate bequem zum Abschluss bringen. Bei den anderen Canons hat Bach durch hinzugesetzte Schlüssel, durch Zeichen für die Stimmeneintritte, wie auch durch die in den Überschriften enthaltenen Angaben die Lösung mehr oder weniger angedeutet.

Der erste Canon, als «Canon perpetuus super Thema Regium» bezeichnet, erscheint in der Originalausgabe gewissermassen als Lückenbüsser, indem er am Schluss der ersten Blättergruppe (in Querfolio) auf zwei Zeilen den Raum ausfüllt, den die vier Seiten des dreistimmigen Ricercare übrig gelassen haben. Dem Thema des Königs in der oberen Zeile stellt sich in der unteren Zeile die Gegenstimme gegenüber. Die doppelt vorgeschriebenen Schlüssel weisen darauf hin, dass die Gegenstimme eine zweite Stimme im Gefolge hat, welche bei dem Zeichen im zweiten Takte eintreten und nach Anweisung des Bassschlüssels auf der fünften Linie genau wie sie um zwei Octaven tiefer erklingen soll; das Thema nimmt sonach die Mittelstimme des Satzes ein. Die Lösung ist sehr einfach; Kirnberger giebt sie ganz so, wie sie hier vorliegt. Auch der Abschluss des Canons lässt sich auf einfache Weise beim Eintritt des dritten Taktes von der Reprise aus bewerkstelligen.

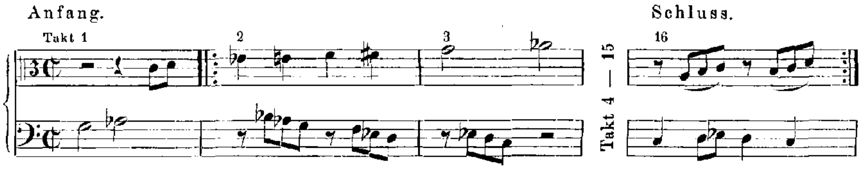
Die fünf folgenden Canons hat Bach an die Spitze der zweiten Blättergruppe (in Hochfolio) gestellt und unter der Überschrift «Canones diversi super Thema Regium» mit 1 bis 5 numerirt. — Der Canon Nr. 1 ist «zu zwei»; der zu Ende mit Vorzeichnung rückwärts, d. h. mit dem Rücken nach vorn gesetzte Schlüssel (der im Spiegel seine richtige Form erhält) zeigt an, dass die zweite Stimme den Satz gleichzeitig mit der ersten Stimme beginnen, jedoch vom Ende rückwärts nach dem Anfang zu ausführen, oder auch, dass die erste Stimme den Satz zuerst allein nehmen und dann rückwärts nach dem Anfang zurückgehen, die zweite Stimme aber, wenn jene beim Ende angelangt ist, den Satz von vorn vortragen soll. Der Canon, in welchem das Thema selbst liegt, ist ein sogenannter «krebsgängiger»; seine Lösung bietet keine Schwierigkeit. Kirnberger giebt sie wie vorliegend, jedoch mit Versetzung der beiden Stimmen: den Krebsgang in der Ober-, den vor-

geschriebenen Notentext in der Unterstimme. — Ebenso leicht ist die Lösung des Canons Nr. 2, bei welchem das Thema im Basse liegt. Der Beisatz «a 2 Violini in Unisono» und das Eintrittszeichen für die zweite Stimme ergeben sie auf den ersten Blick. Schliessen lässt sich der Canon beim Eintritt des siebenten Taktes von der Reprise aus. — Kunstvoller ist der Canon Nr. 3 gestaltet. Das Thema ist diesmal in der Oberstimme, die beiden canonisch geführten Stimmen liegen unten. Dem zuerst gesetzten Discantschlüssel zufolge soll die höhere Stimme von ihnen vorangehen, die tiefere in der Gegenbewegung («per motum contrarium») von dem Zeichen an nachfolgen; der Altschlüssel mit der Vorzeichnung, beide umgekehrt gestellt, zeigt die Eintrittsnote und den Gang dieser zweiten Stimme genau an, wenn man das Blatt umkehrt und die Noten von links nach rechts, oder, im Spiegel gesehen, in gewöhnlicher Ordnung liest. Die Lösung ist genau nach Kirnberger hier wiedergegeben; nur die Note *g* zu Anfang des letzten Taktes in der Unterstimme, welche dem *c* der vorangehenden Stimme im Takte vorher entspricht, weicht von Kirnberger ab, der (wohl nur aus Versehen) dafür das tiefere *c* giebt. Nimmt man dies *c* statt *g*, so lässt sich auf diesem Punkte der Canon schliessen. Die Härte, welche Takt 3 im ersten Viertel darbietet, würde gemildert werden, wenn man statt *h* in der Mittelstimme «*b*», oder besser noch statt der Noten *g g a h* «*g g as b*» nehmen dürfte, wie eine Correctur bezüglich des *h* im Dedications-Exemplar angiebt; jedoch ist die Originalausgabe an diesem Orte sehr deutlich: es stehen die beiden Quadrate vor dem dritten und vierten Sechzehntel, wie auch das Be vor der letzten Note des Taktes. Wollte man die zweite Stimme ganz genau in den Intervallenschritten wie die erste Stimme gehen lassen, wo beispielsweise gleich im ersten Takte «*e*» statt *es* stehen müsste, so würden mancherlei Unebenheiten entstehen. — Noch kunstvoller als der vorige ist der Canon Nr. 4. Zu der oberen Zeile, welche das Thema variirt, sollen zwei Stimmen kommen: die erste nach Anweis des Tenorschlüssels in tieferer, die zweite nach Anweis des Violinschlüssels in höherer Lage, so dass die themaführende Stimme in die Mitte kommt. Die zweite hinzutretende Stimme soll beim Zeichen eintreten, ihrer Vorgängerin aber nicht nur in umgekehrten Intervallenschritten, wie die Umkehrung des Schlüssels und der Vorzeichnung darthut, sondern auch in doppelt so langsamen Schritten («per augmentationem», in der Vergrösserung der Schritte) nachfolgen, so dass, während sie nur einmal ihren Kreislauf vollbringt, die beiden anderen Stimmen den ihrigen zweimal zurücklegen müssen. «Ein prägnanteres, interessanteres Bildchen, als dieser im französischen Stile geschriebene Canon, existirt in dieser Gattung sicher nicht» — bemerkt Spitta; «weit treffender hierauf, als auf irgend ein anderes Musikwerk von Bach, passt das Urtheil des *M.* Schmidt: „Ich kann mich nicht überreden, dass die schwerste geometrische Demonstration ein viel tieferes und weitläuftigeres Nachdenken erfordere, als diese Arbeit erfordert haben muss"»*) — bemerkt ein gewisser Klauss bei Besprechung der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe des «Musikalischen Opfers» in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung (Jahrgang XXXIV Seite 8). «Die zu suchende dritte Stimme findet man», fügt derselbe hinzu, «wenn man die Noten der Unterstimme im Spiegel umgekehrt (d. h. nach Umkehrung des Blattes) liest und sie um das Doppelte vergrössert». Er setzt hierbei den Anfang in Noten hin (wiewohl nicht ganz richtig). Die hier gegebene vollständige Lösung des Canons zeigt die vergrösserte Stimme nur den Noten nach; sie überlässt es dem Leser, nach Gutdünken

*) Magister Johann Michael Schmidt bezieht seinen Ausspruch («Musico-Theologia», Bayreuth und Hof 1754, Seite 150) auf «den in Kupferstich herausgegebenen Choral des nunmehr in den Chor der Engel aufgenommenen Bachen»: *Vom Himmel hoch da komm' ich her* (Dörffel'scher Catalog Nr. 947—951).

von den oberhalb befindlichen Versetzungszeichen Gebrauch zu machen. Der Abschluss lässt sich ohne Abänderung der Noten nur beim Eintritt des zweiten Viertels im elften Takte von der Reprise aus ermöglichen. — Der Canon Nr. 5 giebt zu dem in der Oberstimme liegenden Thema zwei tiefere Stimmen; der Bass geht voran, die nachfolgende Stimme setzt bei dem Zeichen nach Anweis des Tenorschlüssels eine Quinte höher ein und bewegt sich genau in den Intervallenschritten wie jener fort, man müsste denn am Ausgang des sechsten Taktes, wo oben das Kreuz steht, wie Kirnberger notirt, sie lieber eine grosse Secunde statt eine kleine Secunde schreiten lassen. Die Lösung ist hier einfach, der Satz wiederum sehr kunstvoll. Mit Eintritt des neunten Taktes ist man am Schluss des Satzes, zugleich aber auch von Cmoll aus nach Dmoll angelangt. Setzt man das Stück in dieser Weise fort, so wird man mit Takt 17 nach Emoll, mit Takt 25 nach Fismoll, mit Takt 33 nach Gismoll, mit Takt 41 mittelst enharmonischer Verwechselung nach Bmoll, endlich mit Takt 49 wieder nach Cmoll, auf den Ausgangspunkt in der höheren Octave, zurückkommen, wo man nunmehr das Ganze abschliessen kann.

Die beiden übrigen Canons, in der ganzen Reihe der siebente und achte (s. Seite 49), befinden sich in der dritten Blättergruppe der Originalausgabe (Querfolio) und füllen hier am Schluss den Raum aus, den das sechsstimmige Ricercare auf Seite 7 übrig gelassen hat. «Suchet, so werdet ihr finden!» ruft Bach bei dem ersten dieser Canons dem Forschenden zu, damit derselbe seinen Scharfsinn daran setze. Der Meister giebt zwar an, dass der Canon zweistimmig sei, doch setzt er ihm ein Zeichen für den Stimmeneintritt nicht hinzu. Der Forschende bemerkt aber an dem umgekehrten Bassschlüssel sofort, dass die zu suchende Stimme tiefer liegen müsse als die vorgeschriebene Stimme, und dass diese von jener in der Gegenbewegung (mit umgekehrten Intervallenschritten wiederzugeben sei, indem sie mit der Note auf der dritten Linie, also mit *d*, zu beginnen habe. Er hat also nur die Stelle zu suchen, wo die Gegenstimme eintreten muss. Die erste Lösung des Canons veröffentlichte im Jahre 1806 Johann Gottfried Fischer, damals Cantor in Freiberg (s. Allg. Mus. Zeitung VIII. 287). Fischer giebt folgende Erläuterung hierzu: «Man halte den Canon gegen den Spiegel, so dass das Unterste zu oberst kommt; oder auch, man kehre den Canon so, wie man ihn vor sich liegen hat, um, und lese die Noten von der rechten zur linken Hand, jedesmal im Bass, was auch der verkehrte Bassschlüssel anzeigt. Sonach ist dieses wunderliche, musikalische Rechenexempel recht eigentlich, was die alten Harmoniker in ihrer scholastischen Kunstsprache nannten: *Imitatio cancrizans motu contrario.* In der Hälfte des dritten Taktes vom Ende ist der Einsatz. Da Alles verkehrt gehet, so verwandeln sich auch die ♯ in ♭, die ♭ in ♯ oder ♮ u. s. w.» Fischer fügt nun die Lösung in Noten selbst hinzu, die mit der hier unter **A.** gegebenen vom vierten Takt an bis mit dem dritten Takt der dritten Accolade übereinstimmt, ändert aber hierbei Bach's *f* (Accolade 3, Takt 2) in *fis*. Mit der Reprise kommt er indess nicht in's Reine. Er notirt wie folgt:



Befolgt man die Reprise der Oberstimme, so verliert die Unterstimme den Takt *g as*, der hier zu Anfang steht. Bald nach Veröffentlichung dieser Lösung liess sich in der nämlichen Zeitung «ein anderer Contrapunktist» darüber vernehmen. Derselbe bemerkt, dass diese Auflösung

zwar ganz richtig, schwerlich aber Bach's Meinung gewesen sei: das umgekehrte Thema könne übrigens auch mit dem zweiten Viertel des vierzehnten Taktes eintreten, wodurch der Canon wieder in einer ganz andern Gestalt erscheine. «Die Sache ist wirklich so», bestätigt die Redaction der Zeitung. Die Lösung in dieser Weise findet man Seite 49 unter **C**. Aus den weiter gegebenen Lösungen unter **B**. und **D**. ersieht man, dass auch bei dem entgegengesetzten Verfahren: wenn der Bass mit der Gegenbewegung beginnt und der Alt mit der rechten Bewegung auf dem zweiten Viertel des vierten, bez. des vierzehnten Taktes nachfolgt, sich ein richtiger Satz ergiebt. Eine von Agricola gefertigte Abschrift eines Theiles des Musikalischen Opfers, die sich auf der Amalienbibliothek befindet, enthält nach Spitta's Mittheilung auch diesen Canon und darunter die beiden Lösungen, die hier unter **A**. und **B**. in der strengsten Gegenbewegung notirt sind. Über die Auflösung unter **B**. (welche mit dem Basse beginnt) hat Kirnberger geschrieben: «Diese Auflösung ist nicht nach des Autors Sinn», dagegen über die unter **A**.: «Die wahre Auflösung». Es braucht schliesslich kaum noch hervorgehoben zu werden, dass bei jeder der gegebenen Lösungen die Stimmen gegen einander umgekehrt werden können. Mag nun die Form, welche man wählt, sein wie sie wolle, immer wird entweder der Punkt im vierten, oder der Punkt im vierzehnten Takte der Angelpunkt der Lösung sein.

Der achte und letzte hier zu besprechende Canon endlich lässt darüber, dass er vierstimmig sei, und dass der im französischen Violinschlüssel gesetzten ersten Stimme die zweite um zwei Octaven tiefer nachfolgen solle, nicht in Zweifel; doch auch diesmal verräth Bach nicht, an welcher Stelle die Stimmen einzutreten haben. Jener bereits erwähnte Klauss giebt die Lösung so (Allg. Musik. Zeitung XXXIV. 8): «Der Anfang geschieht im zweiten Basse mit der Note *G*; die zunächst nach 7 Takten folgende Stimme ist die zweite Violine mit dem Tone $\overline{g}$; den dritten Eintritt hat der erste Bass mit dem Tone *G* nach 14 Takten, und zuletzt tritt die erste Violine nach 21 Takten auf $\overline{g}$ ein.» Hier ist von zwei Bässen und zwei Violinen, also nicht von einem Streichquartett im heutigen Sinne die Rede. Man würde jedoch, wenn man die eine Stimme von der kleinen statt von der grossen Octave ausgehen lässt, recht gut das heutige Streichquartett zur Ausführung benutzen können. Violoncello könnte anfangen, die Viola, zweite und erste Violine könnten nachfolgen; oder umgekehrt; oder so, wie die Lösung Seite 50 veranschaulicht: Violine I., Viola eine Octave höher als notirt steht, dann Violine II. und Violoncello. Wir möchten einer Ausführung dieser Art den Vorzug vor der mitgetheilten Lesart geben, die sich streng an die Schlüssel hält, welche Bach vorgeschrieben hat.

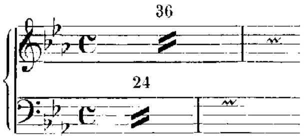
Auflösung der canonischen Fuge in der Quinte. (Seite 43 f.)

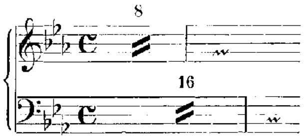
Bach notirt die beiden canonischen Stimmen auf der oberen Zeile mit dem Discant- und dem die Noten um eine Quinte höher angebenden französischen Violinschlüssel; er zeichnet nur ein ♭ für diese Stimmen vor, weil diese Vorzeichnung für beide so weit passt, dass man höchstens ein ♮ mit einem ♯ zu vertauschen hat. Die höhere, nachfolgende Stimme bewegt sich streng in den Intervallenschritten der vorangehenden. Das Eintrittszeichen für die höhere Stimme Takt 11 fehlt in der Originalausgabe, doch zeigt diese das Schlusszeichen Takt 11 von hinten, so dass kein Zweifel obwalten kann, wo sie beginnen soll. Eine Andeutung über die zur Ausführung bestimmten Instrumente giebt Bach nicht. Der Schluss liegt nahe, dass er dem König selbst Gelegenheit gegeben wissen wollte, an der Ausführung Theil zu nehmen, dass also die Flöte mit dem Clavier sich vereinigen solle. Auch als Orgeltrio, wie die Ausgabe Peters vorschlägt, wird die Fuge gut verwendbar sein.

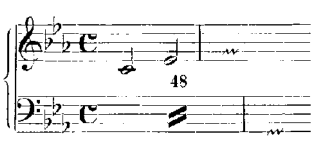
Das sechsstimmige Ricercare. (Seite 45 ff.)

«Auf derselben Seite [der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe]» — sagt jener Klauss — «fängt nun der Hauptsatz — man könnte sagen das Meisterstück, wenn hier nicht alles Meisterstücke wären — nämlich das sechsstimmige Ricercar an. Ein berühmtes Künstler-Brüderpaar unternahm es vor mehren Jahren, diese grosse überaus schwere Kunstfuge auf der Orgel mit vier Händen und obligatem Pedal vorzutragen; und wahrlich eine solche sich selbst gesetzte Aufgabe war solcher Meister so würdig, wie es die Lösung des Werkes war. Ungleich leichter wird die Ausführung, wenn die sechs Stimmen für drey Klaviere ausgeschrieben werden, so zwar, dass die Stimme

des ersten Klaviers so: die des zweyten so: und die des dritten so anfängt:»







Wie schon erwähnt, ist dieser Satz der einzige des Werkes, welcher sich in eigener Handschrift Bach's erhalten hat. Das kostbare Schriftstück wird auf der Königlichen Bibliothek in Berlin unter Nr. 226 aufbewahrt. Es trägt die von Emanuel Bach geschriebene Überschrift:

«6stimmige Fuge, von *J. S. Bach* in origineller Handschrift.»

Bach hat, um das Stimmengewebe besser hervortreten zu lassen, das Stück in der Originalausgabe auf sechs Zeilen gegeben; bei Aussetzung in diese sechszeilige Partitur hat er bei den Stellen, welche vorliegend mit Sternchen versehen sind, einige Ausfeilungen vorgenommen. Die Notirung auf zwei Zeilen ist hier nach einer genauen Copie gedruckt, welche Wilhelm Rust im Jahre 1859 angefertigt und für diese Ausgabe bereitwillig zur Verfügung gestellt hat. Die Übersicht zu erleichtern, wurde die Stimmführung öfters durch punktirte Linien und durch Angabe der Stimmen verdeutlicht.

Das Trio für Flöte, Violine und Continuo. (Seite 52 ff.)

Als Unterlage für die hier gegebene Clavierbegleitung diente eine Handschrift, welche in der Königlichen Bibliothek in Berlin unter P. 230 befindlich ist und auf der ersten Seite folgende Aufschrift trägt:

Trio | a | Traverso | Violino | e | Cembalo | Del Sig$^{\underline{re}}$ Sebastian Bach.

NB. Mit durchgängig vierstimmiger Begleitung des Generalbasses von Philip Kirnberger.

Röllig.

Der beigefügte Name deutet wohl auf den ehemaligen Besitzer des Schriftstückes Johann Georg Röllig hin, der in Zerbst der Nachfolger des älteren Fasch war und nach Gerber 1710 geboren wurde. Obschon nicht auf das Bestimmteste verbürgt werden kann, dass Kirnberger der Verfasser dieser Cembalostimme ist, so liegt doch auch kein Grund vor, dies anzuzweifeln. Jedenfalls stammt die Stimme aus alter Zeit her und ist deshalb an und für sich schon werthvoll. Sie zeigt, wie damals das «Accompagnement» gehandhabt wurde. Der geschickte Organist und Cembalist der früheren Zeit vermochte es, die accordische Ausfüllung des bezifferten Basses sofort nach Auflegung der Stimme auszuführen; dies konnte aber ohne Kenntniss der Partitur nur accordisch und nicht contrapunktisch mit Bezugnahme auf die melodieführenden Stimmen geschehen, von denen er meist gar nichts wusste. Noch in der Jugendzeit des Unterzeichneten geschah es, dass der Organist seine Generalbassstimme, wie jeder andere Instrumentalist die seinige, erst dann in die Hände bekam,

wenn die Probe des Kirchenmusikstückes abgehalten wurde. Er hatte den Contrabass durch die Orgel zu verstärken und dazu die Accorde nach Anweis der Bezifferung anzuschlagen. Wie er dies that, blieb ihm überlassen; es genügte, wenn er die Accorde nach den gemeinschaftlichen Tönen, die sie hatten, in leidlich gute Verbindung brachte. So complicirt freilich und so schnell wechselnd, wie in dem vorliegenden Trio, waren die Harmonieen wohl niemals. Es war daher für jene Zeit — und ist es für die heutige nicht minder — sehr dankenswerth, dass die Begleitung des Bach'schen Trio's wirklich mit Kenntniss des Ganzen ausgearbeitet und zu Papier gebracht wurde. Erkennt man dies an, so wird man auch den Abdruck derselben bei dieser Gelegenheit mit Dank entgegennehmen. Schliesslich ist nur noch zu bemerken, dass auch hier, wie bei dem sechsstimmigen Ricercare, die wenigen Abweichungen der Vorlage von dem Urtexte durch Sternchen bemerkbar gemacht worden sind.

Treffend sagt Spitta: «Nicht weniger Geist [als die Canons], dabei aber auch warme, reich ausströmende Empfindung zeigt die Sonate [das Trio] in üblicher viersätziger Form. Das Largo beschäftigt sich mit dem Thema noch nicht ernstlich, sondern präludirt gleichsam nur über den charakteristischen Septimenschritt desselben (s. Takt 4 im Continuo, Takt 13 und 14 in Flöte und Violine u. s. w.). In dem fugirten Allegro aber tritt das Thema nach und nach in allen Stimmen mit sehr schöner Wirkung als Cantus firmus auf; das eigentliche Fugenthema des Satzes bildet zu ihm das erste, und an manchen Stellen jener aus dem dreistimmigen Ricercar wieder aufgenommene Gang das zweite Contrasubject. Das schwärmerische Andante phantasirt vorzugsweise über Motive aus dem dreistimmigen Ricercar, doch taucht mehre Male auch der Anfang des Themas deutlich empor. Im Final-Allegro erscheint das Thema genial umgebildet im Sechsachteltakt und entwickelt sich daraus zu einer lebensprühenden Fuge. . . . Das allumfassende Combinationsvermögen, der auf den tiefsten Grund dringende harmonische Scharfsinn und die urkräftige Phantasie, welche auch in der grössten Beschränkung ihre volle Lebendigkeit bewahrt, machen für alle Zeiten das Musikalische Opfer zu einer eminenten Erscheinung im Gebiete des strengen Satzes.» — Wer wäre, der sich mit diesem Urtheile Spitta's nicht in Übereinstimmung befände!

Leipzig, im November 1885.

Alfred Dörffel.

Musikalisches Opfer

Sr. Königlichen Majestät in Preußen &c.

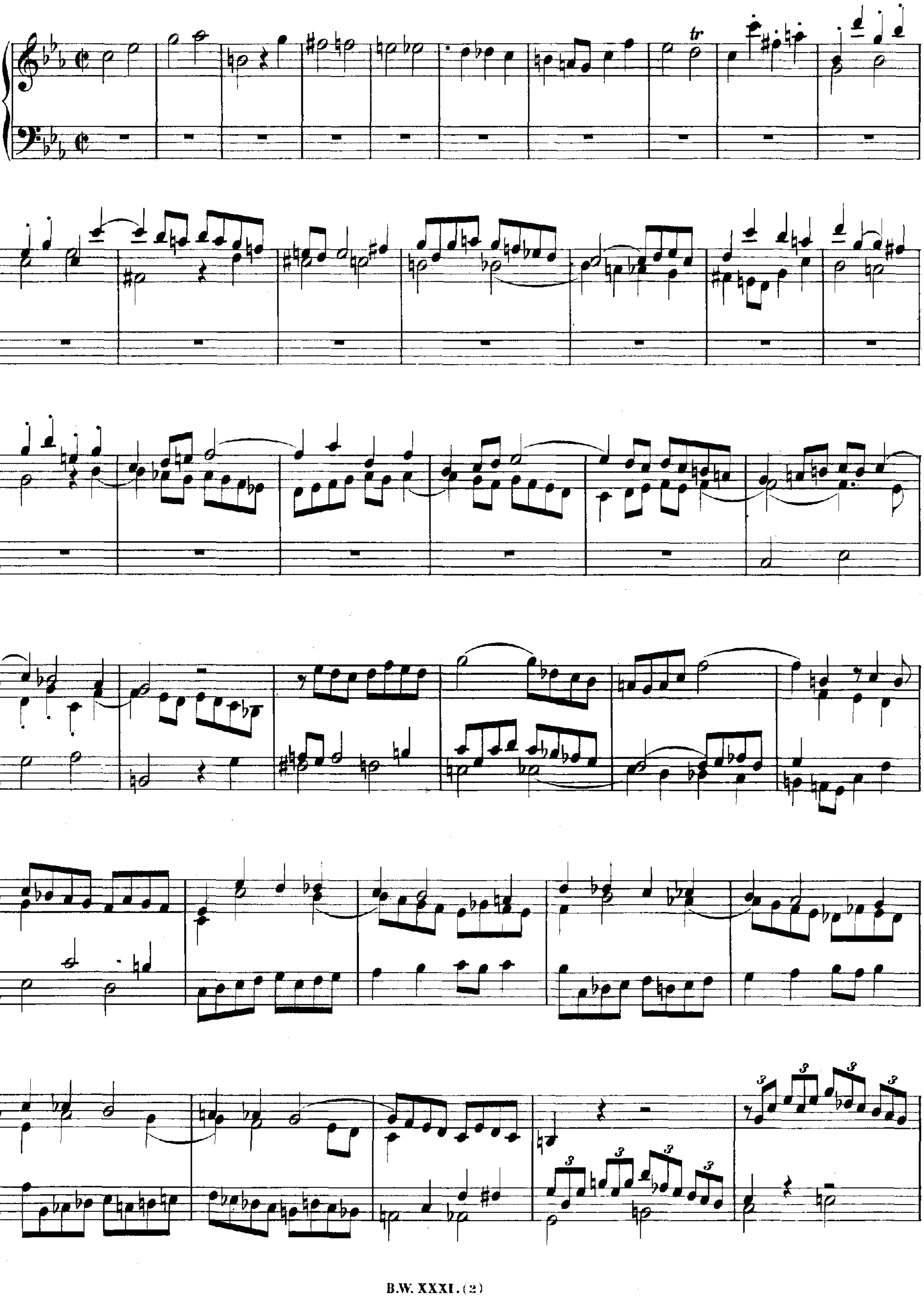
allerunterthänigst gewidmet

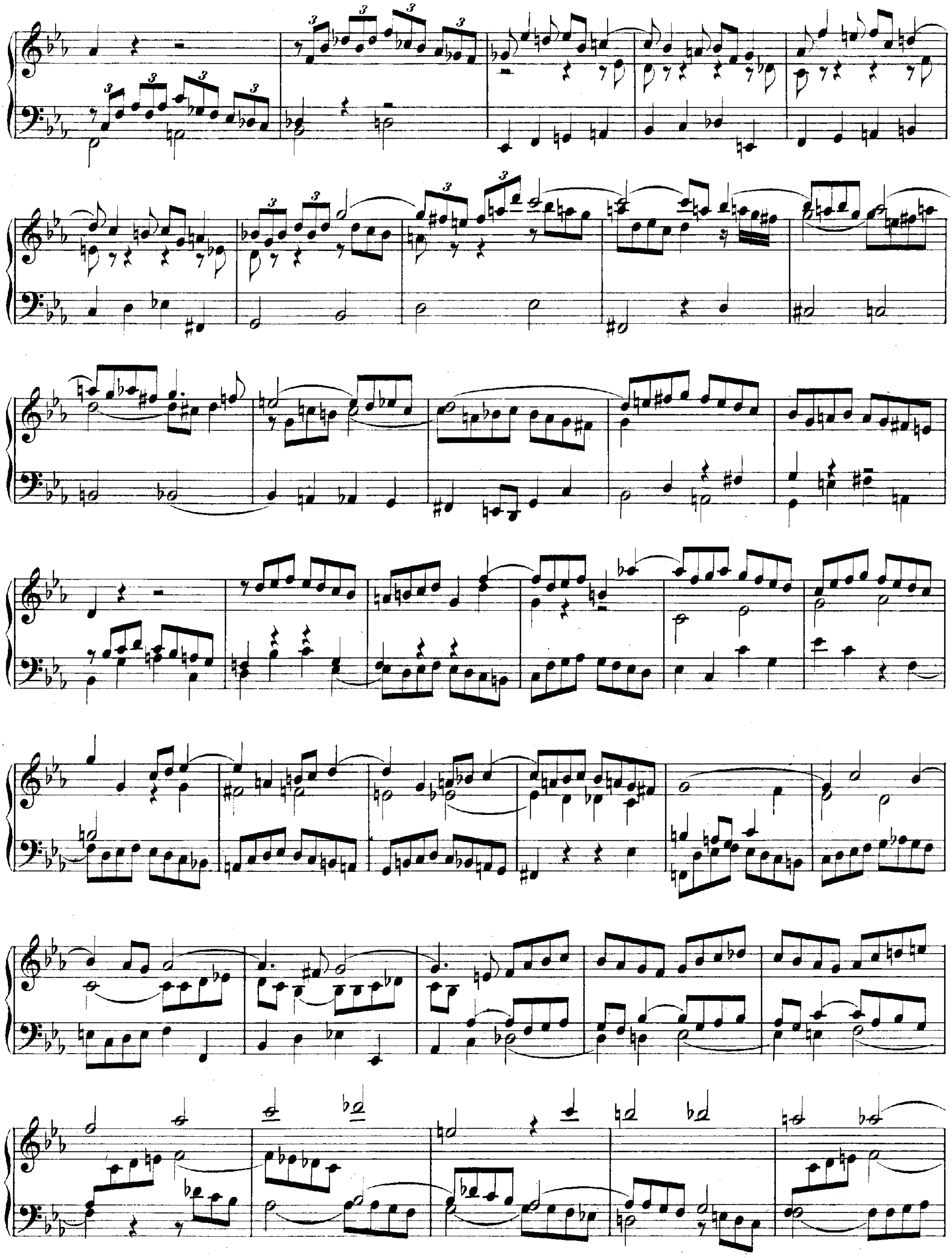
von

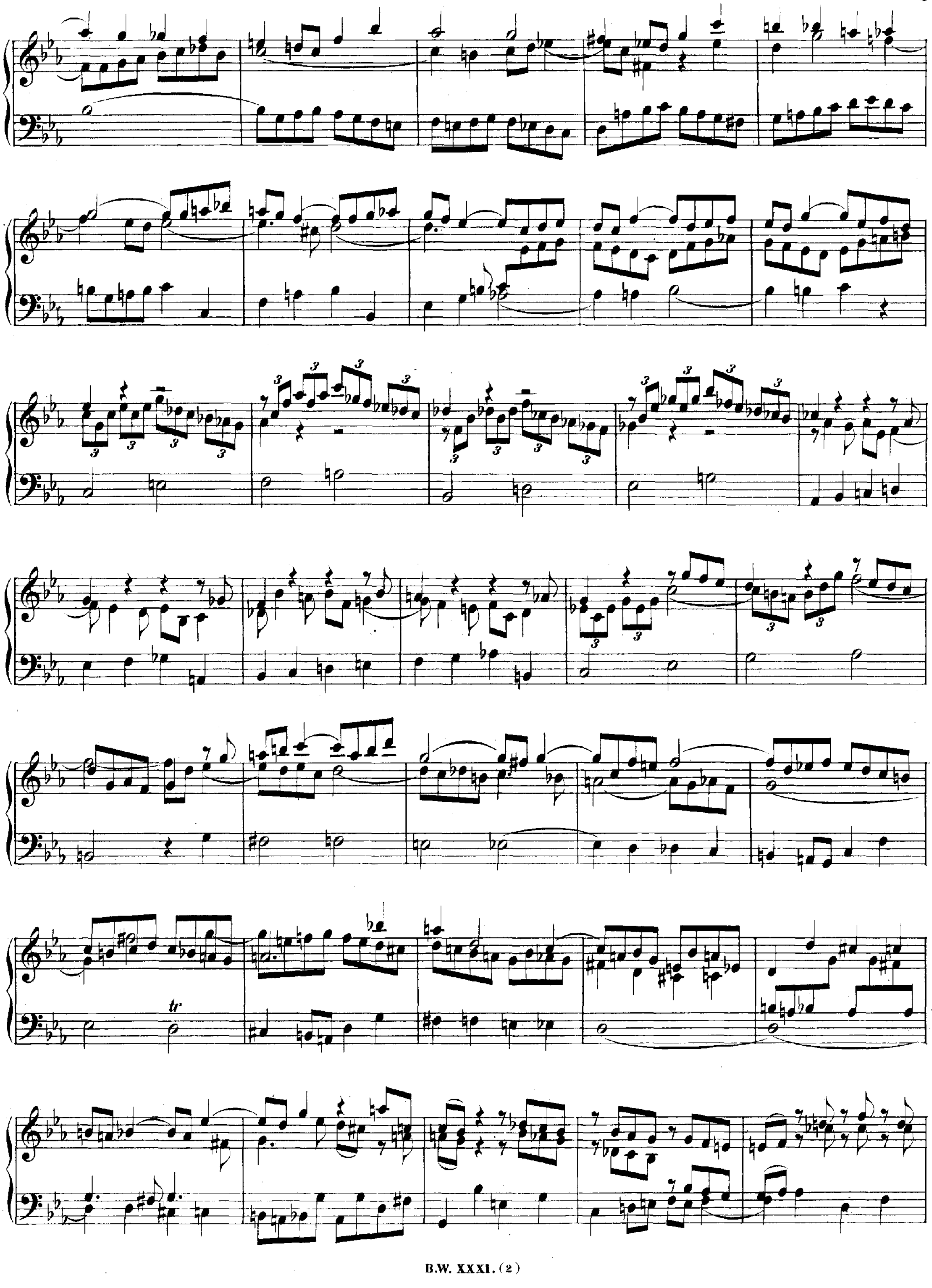
Johann Sebastian Bach.

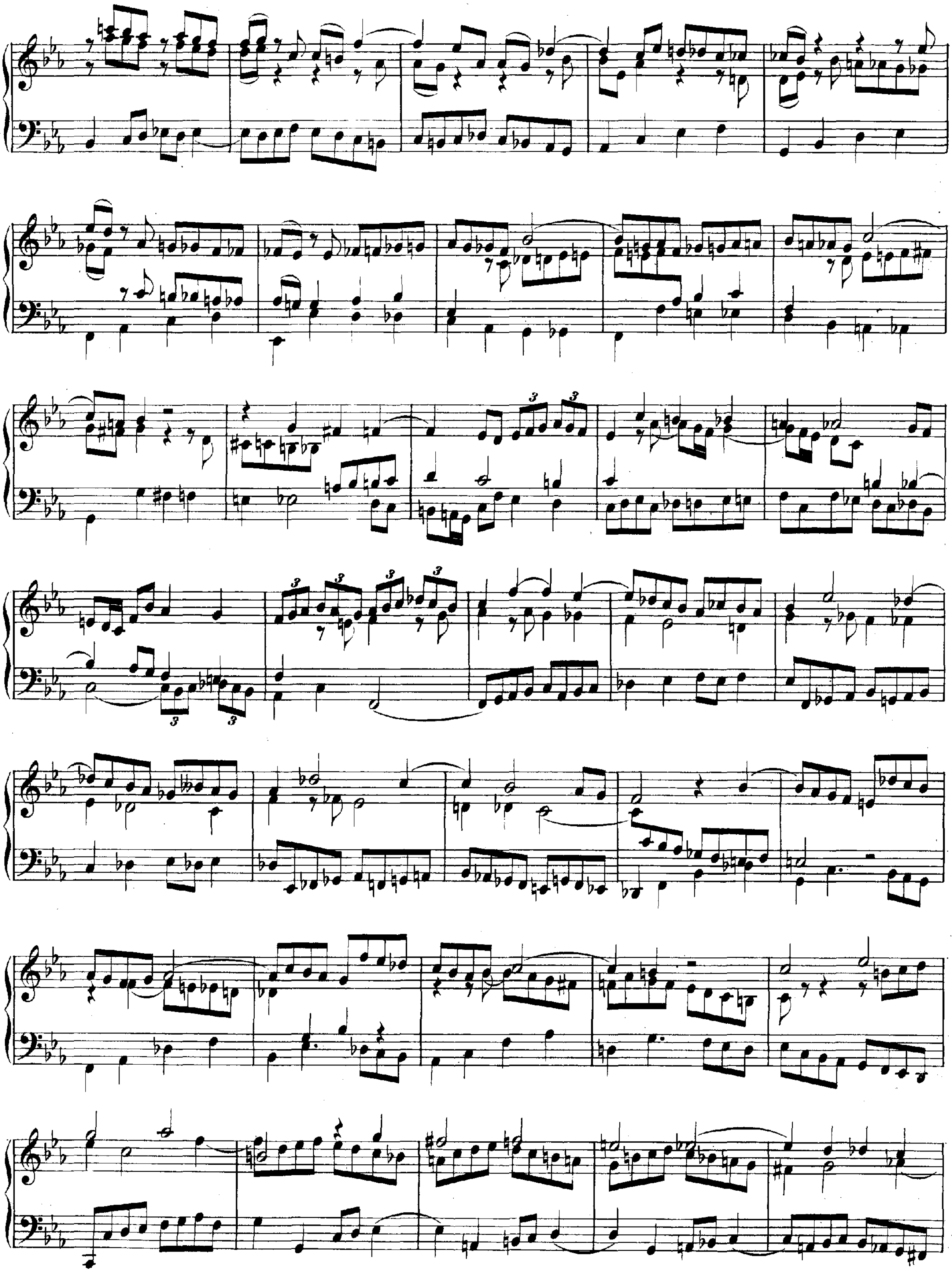
(Nach der ursprünglichen Ausgabe.)

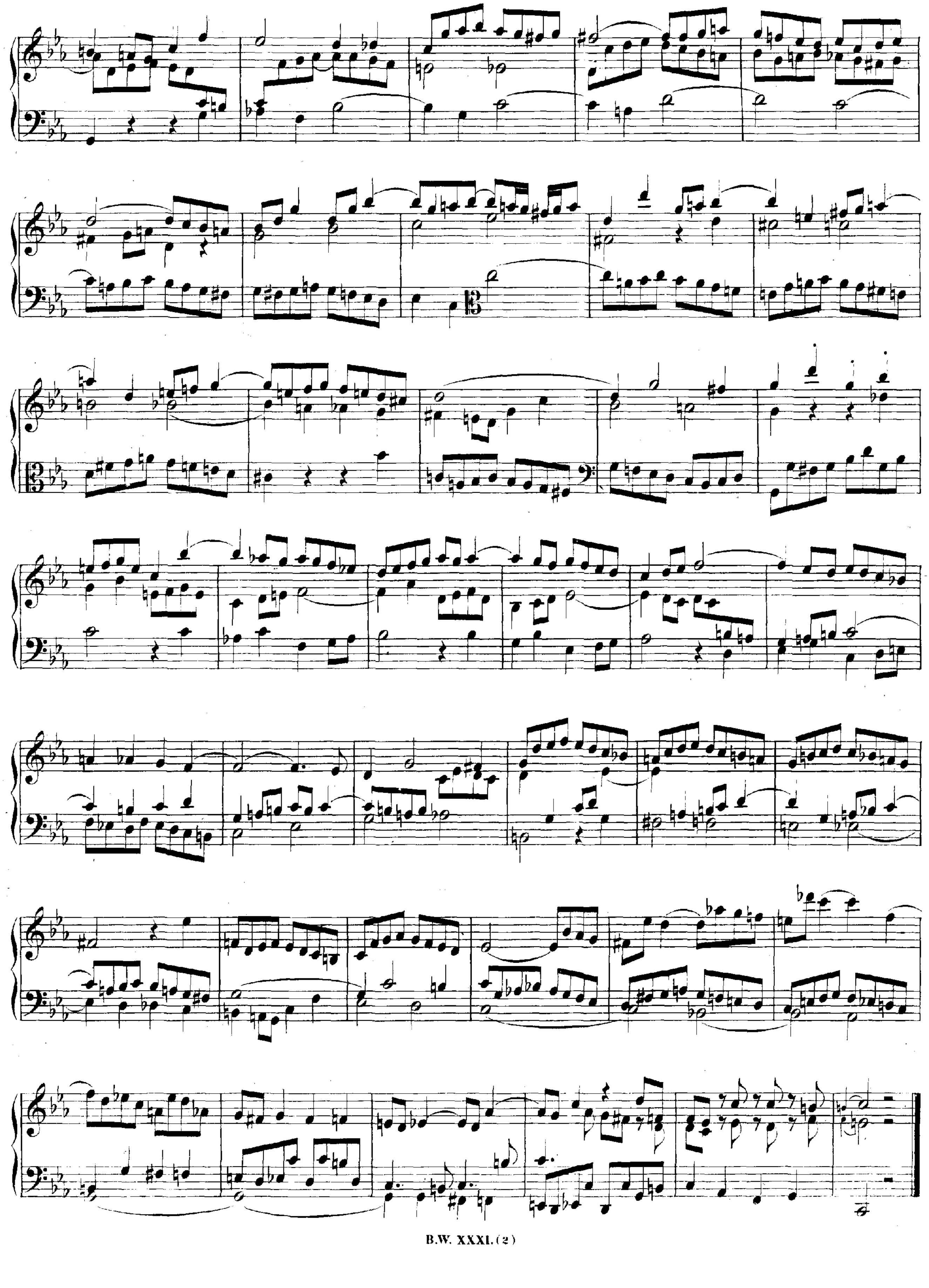
Ricercare.





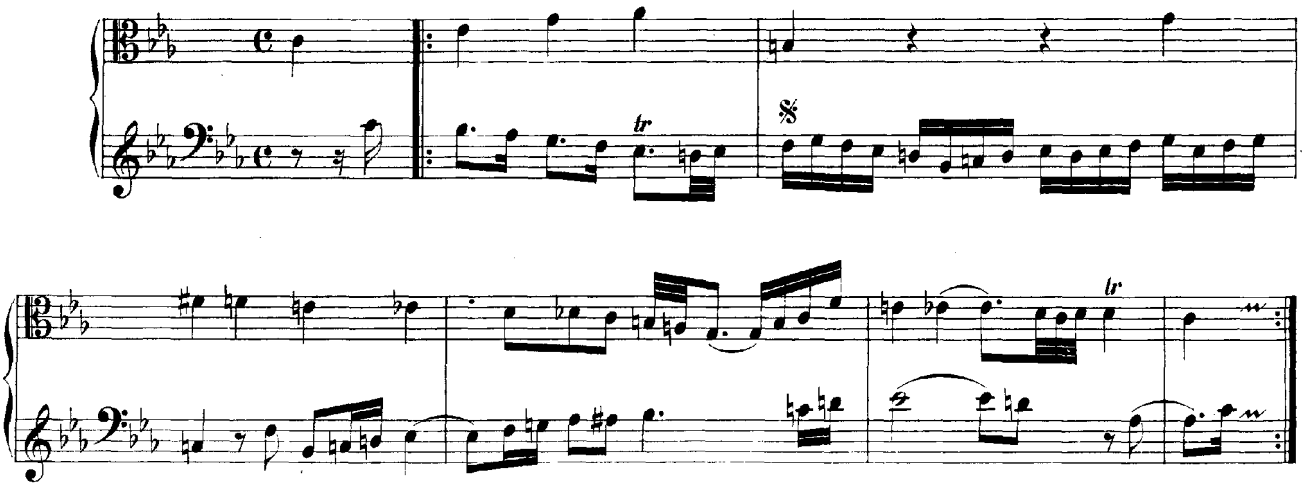

tr





Canon perpetuus

super thema regium.

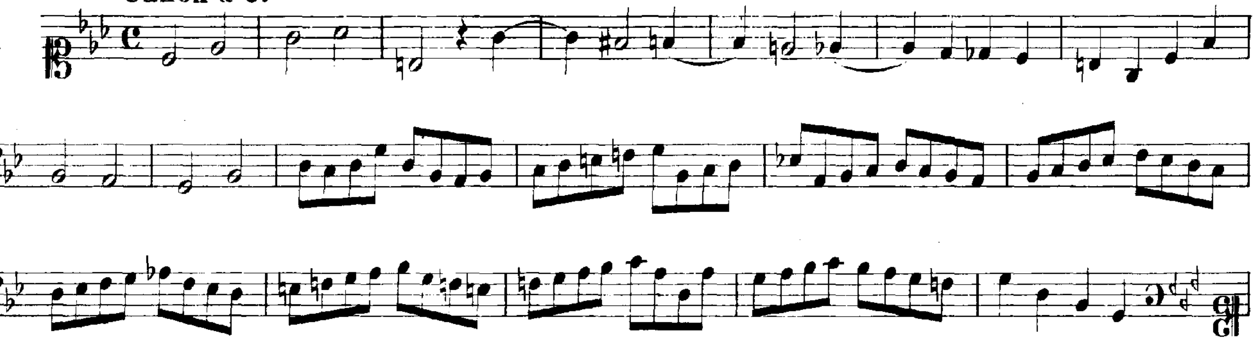


Canones diversi

super thema regium.

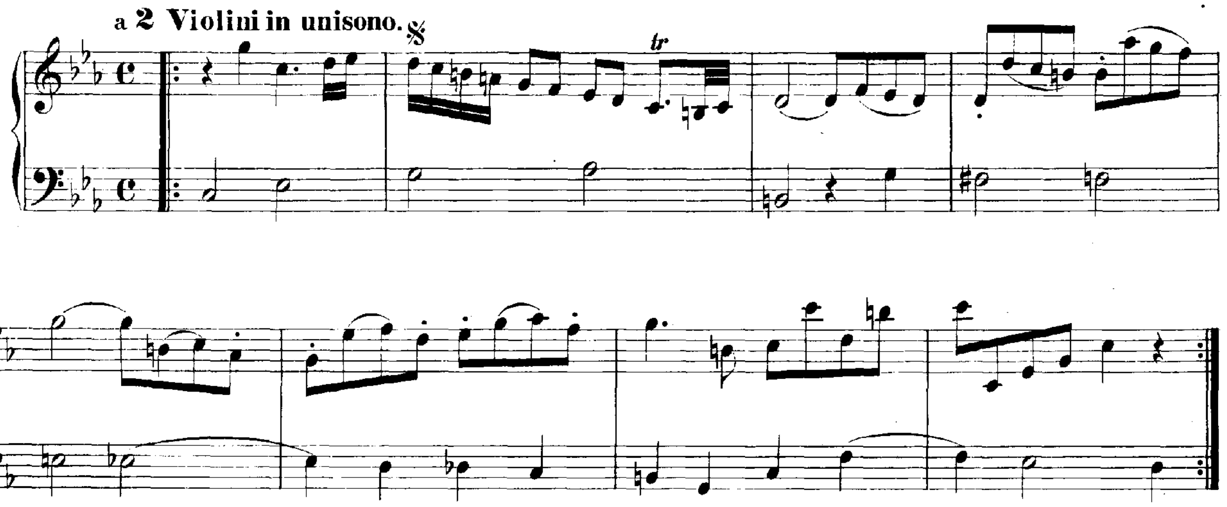
Canon a 2.

1.



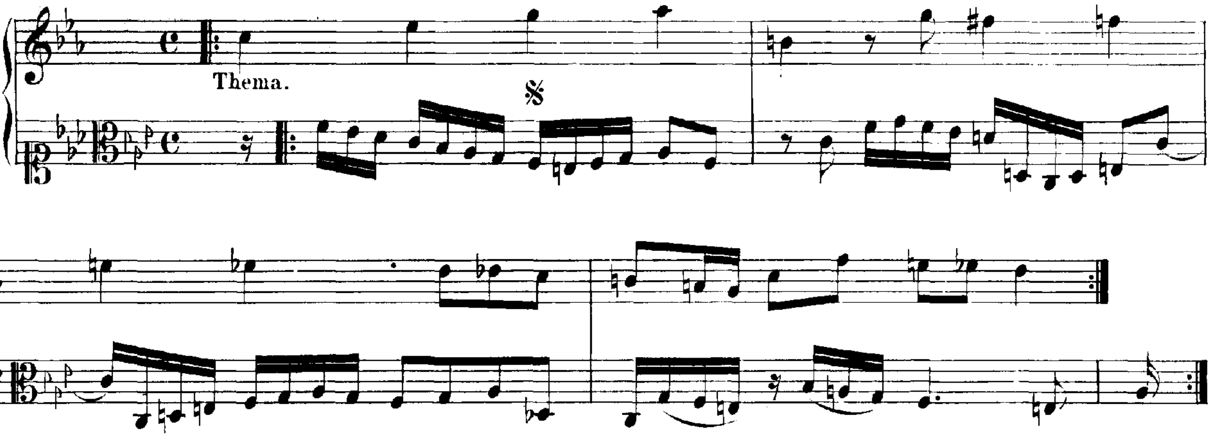
a 2 Violini in unisono.

2.



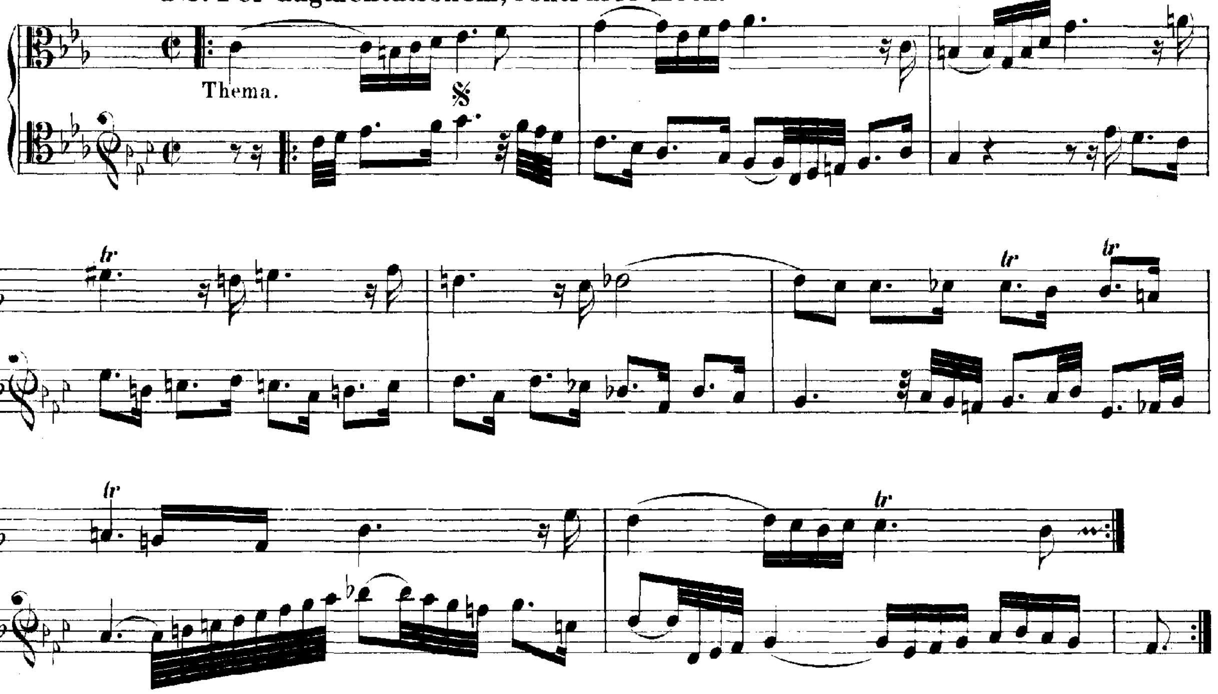
a 2. Per motum contrarium.

3.



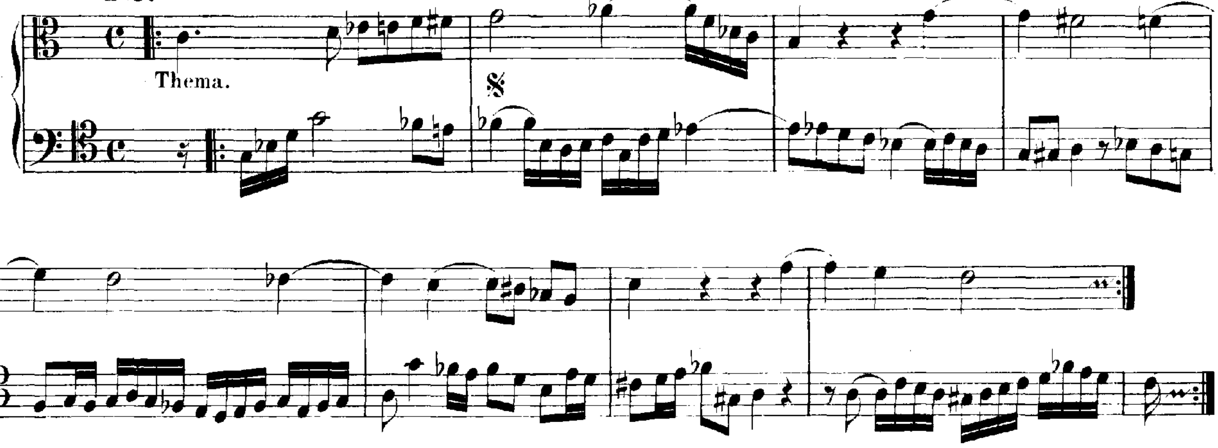
a 2. Per augmentationem, contrario motu.

4.



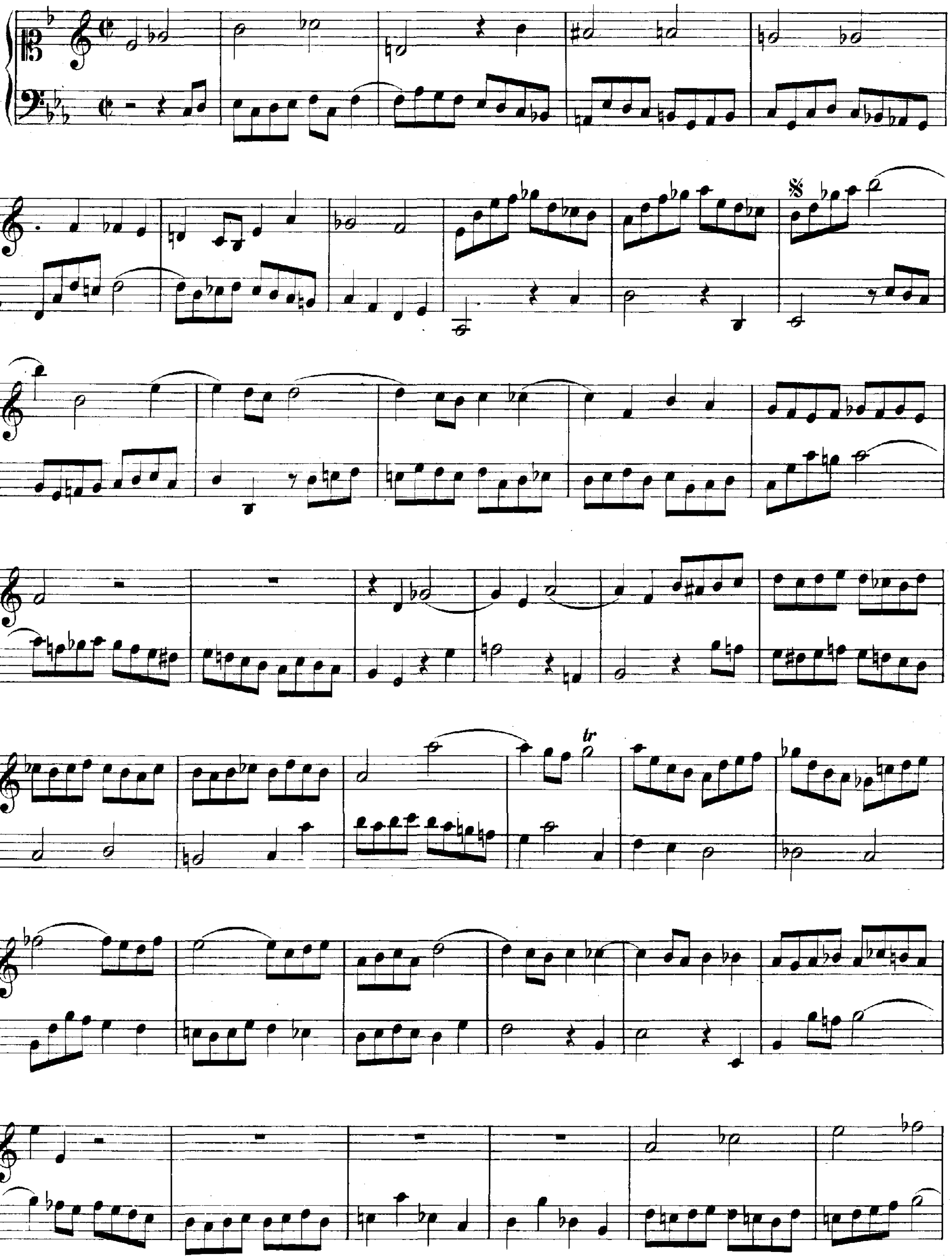
a 2.

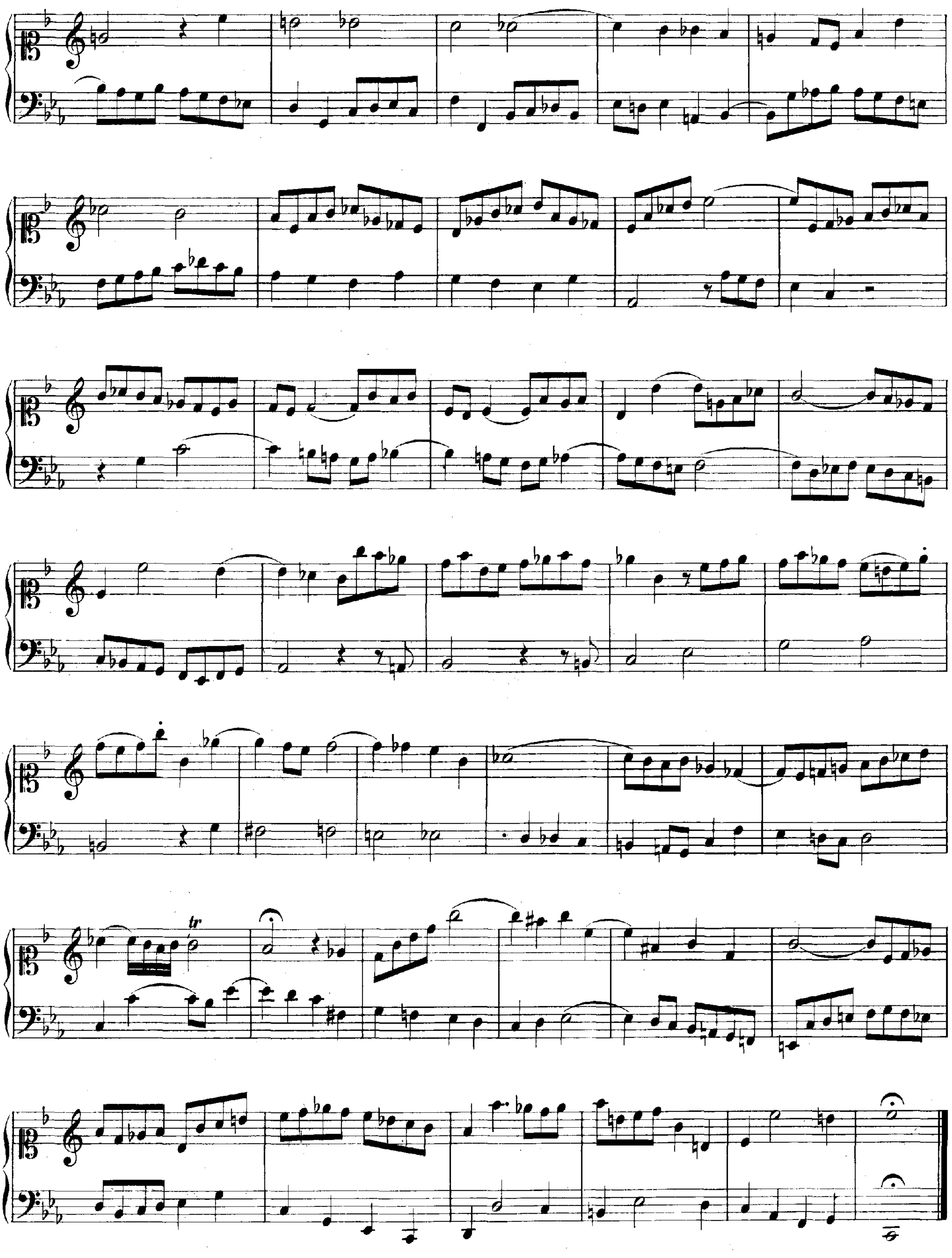
5.



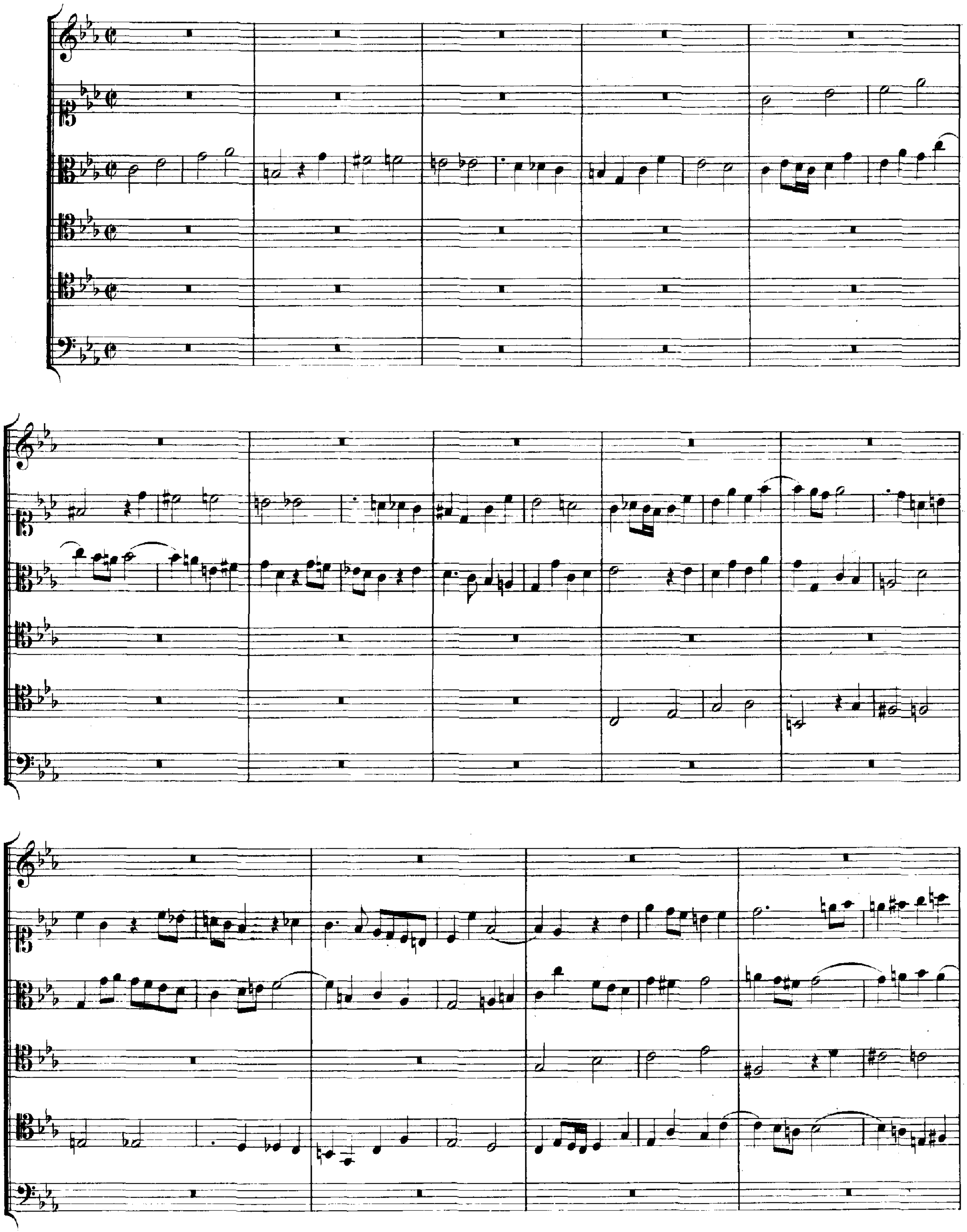
Fuga canonica

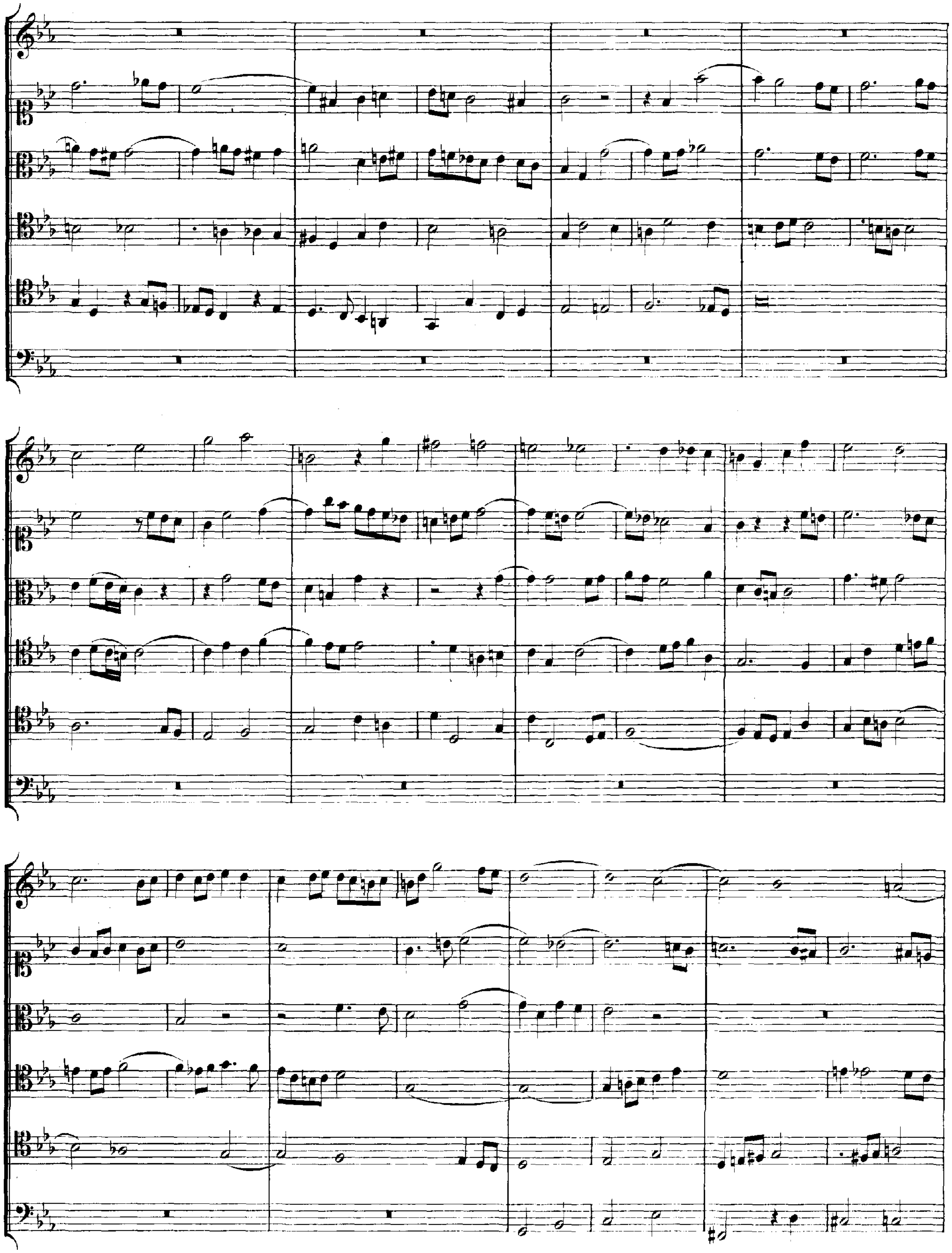
in Epidiapente.

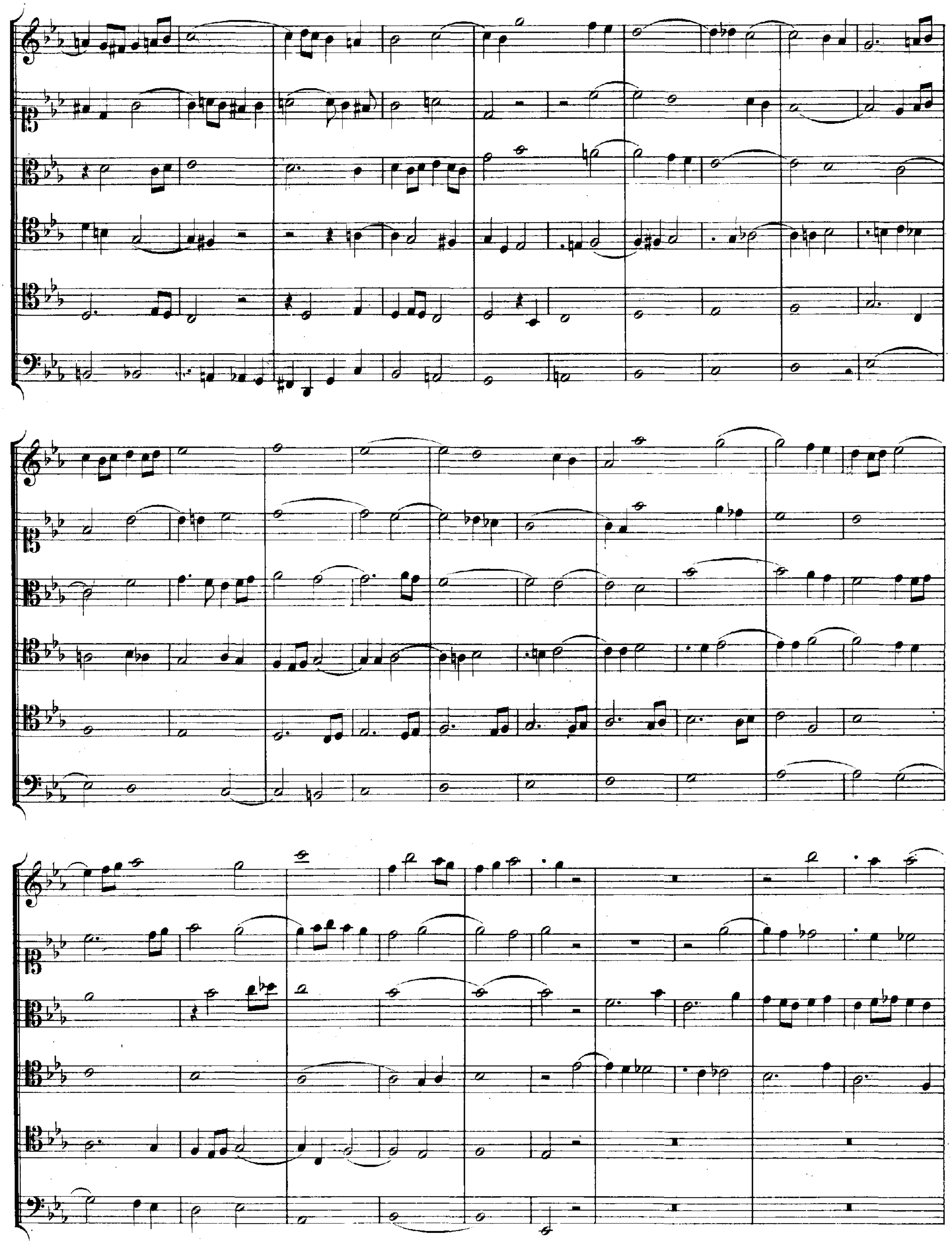


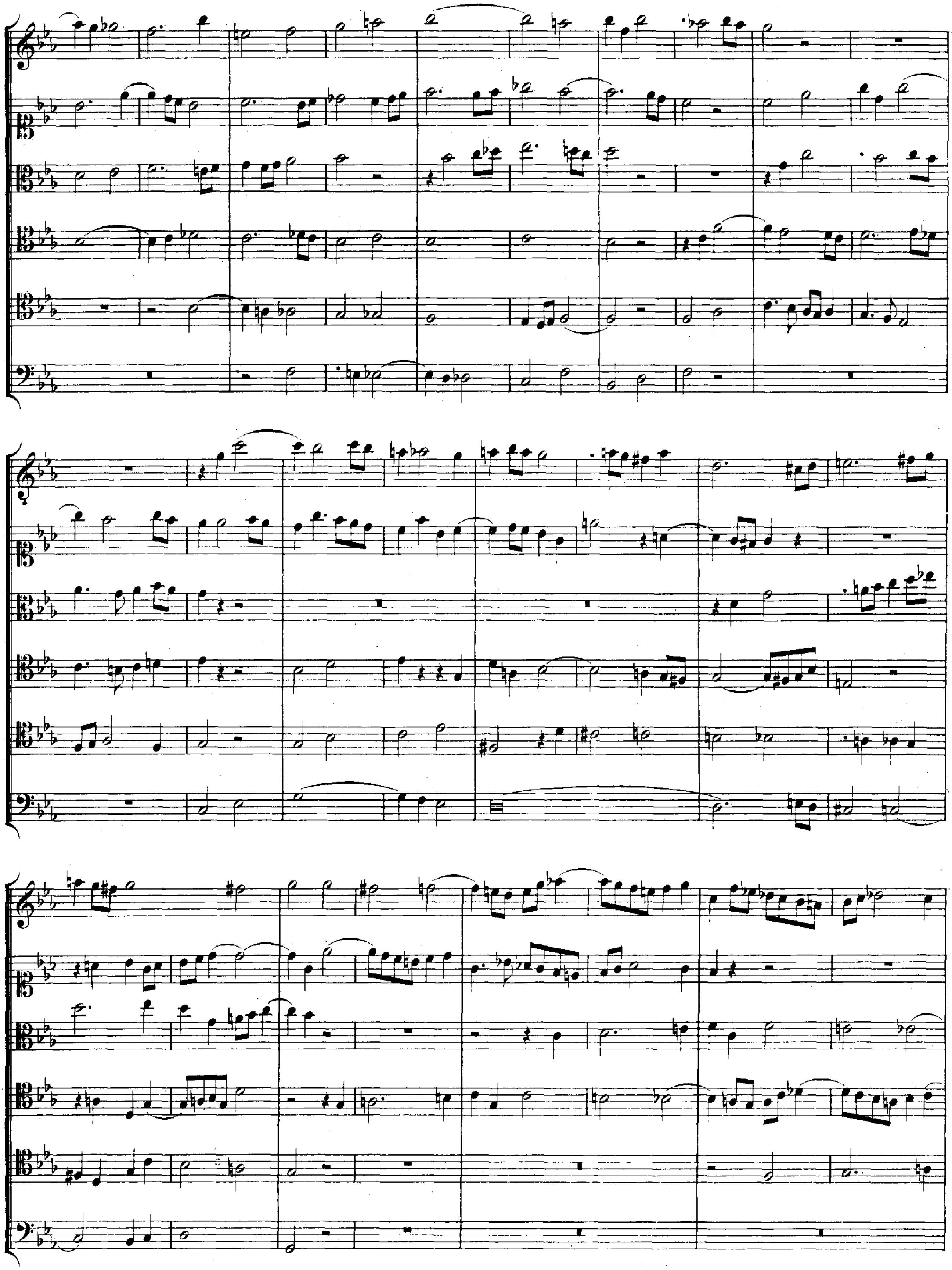

tr

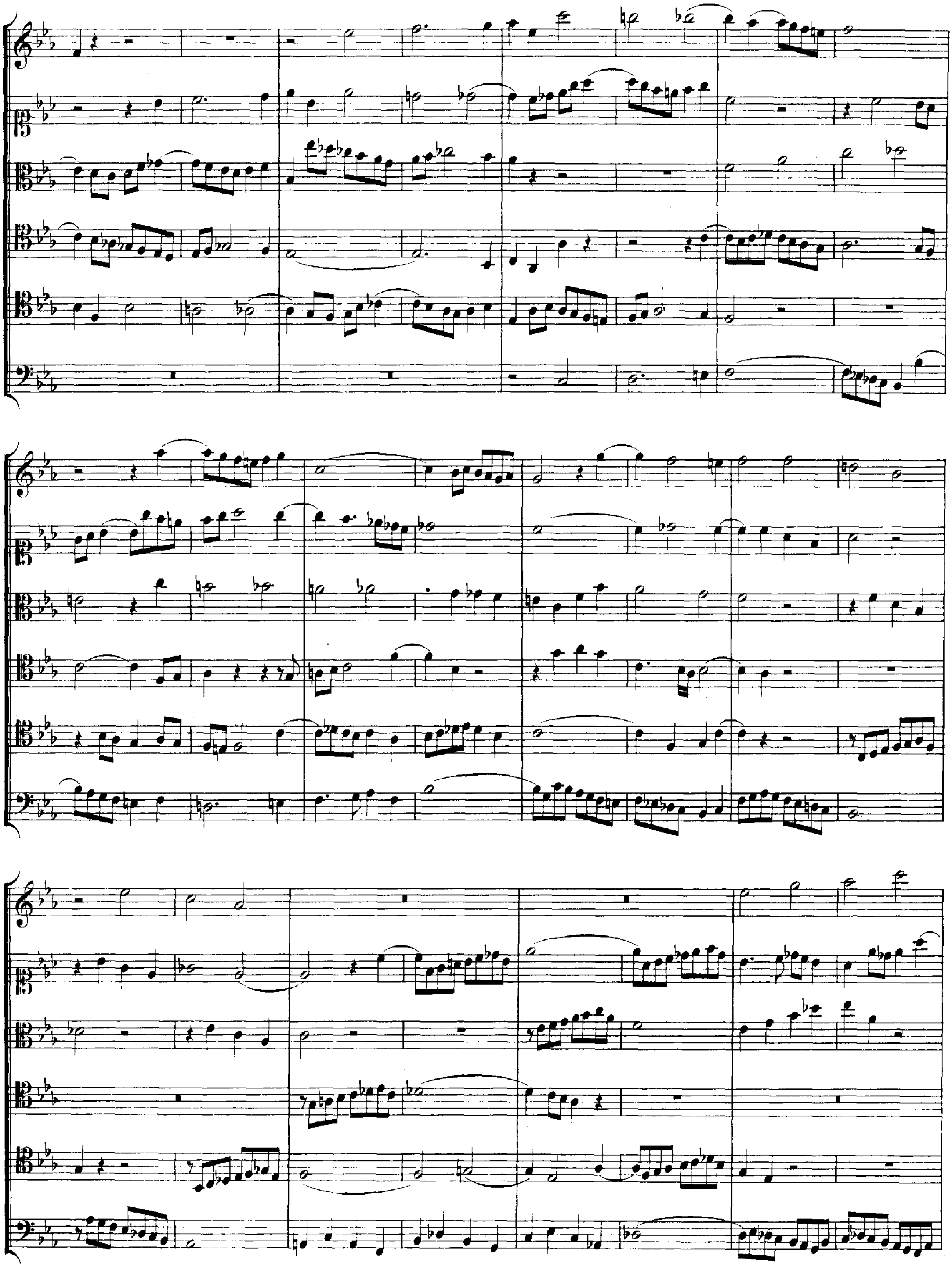
Ricercare a 6.

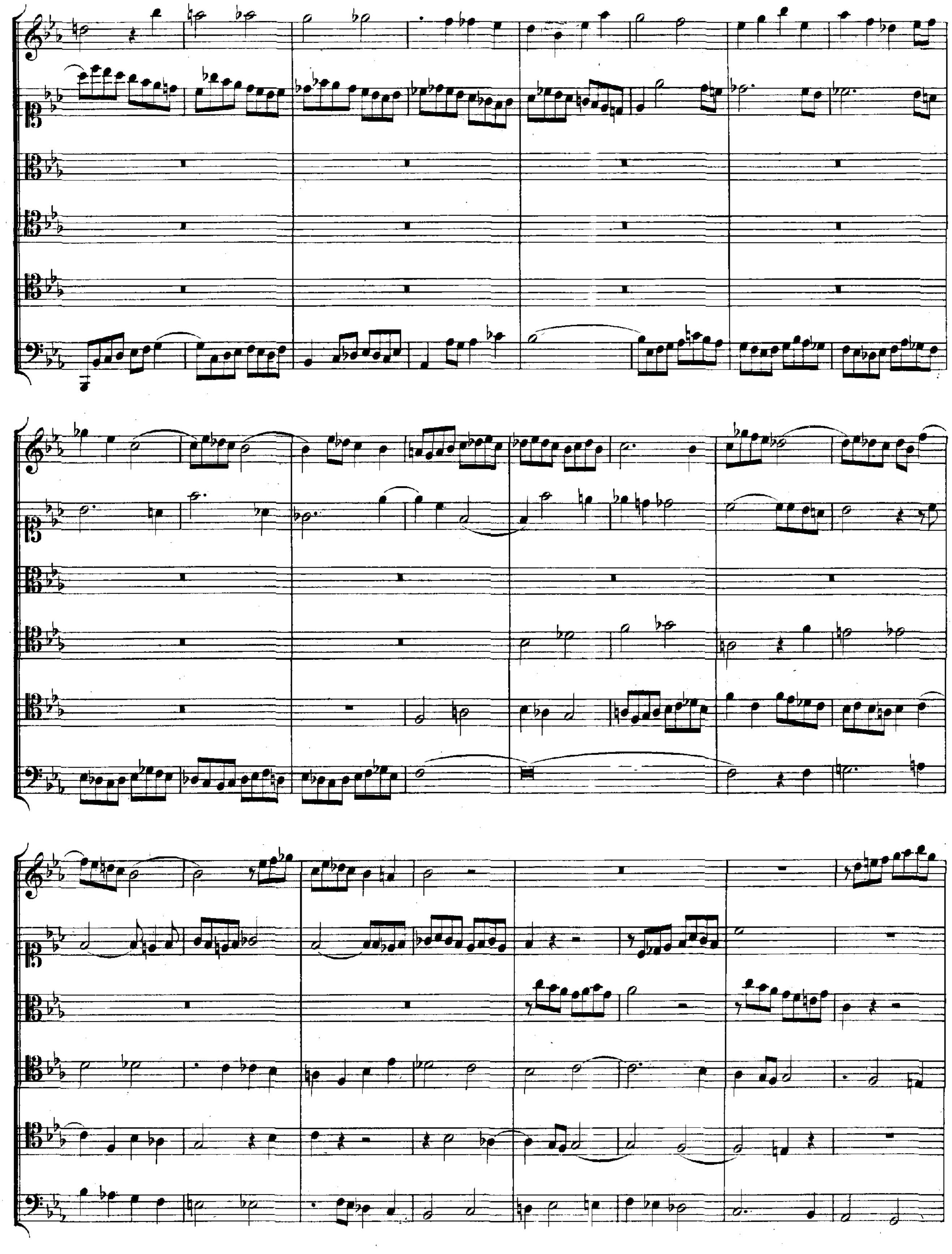


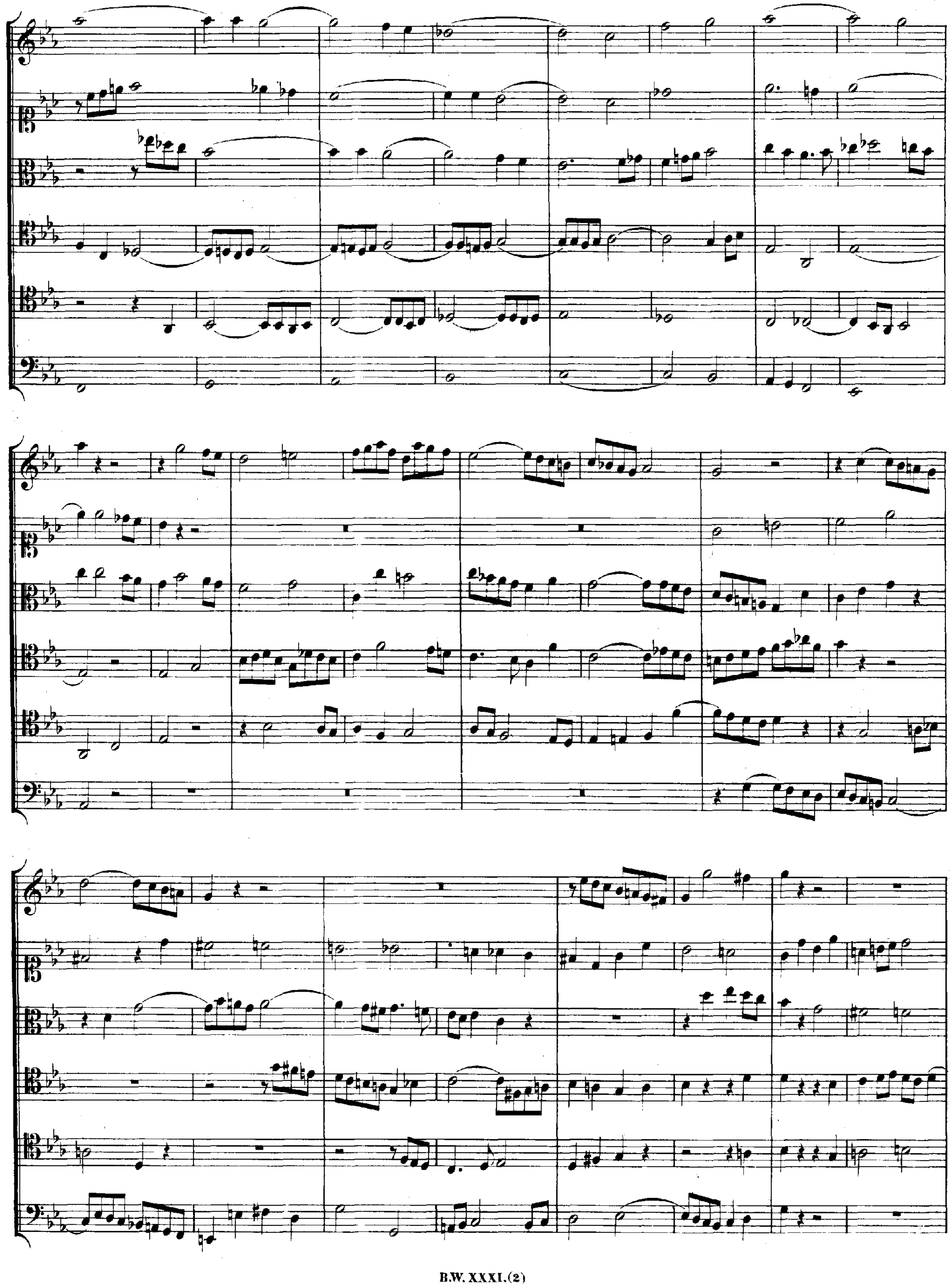


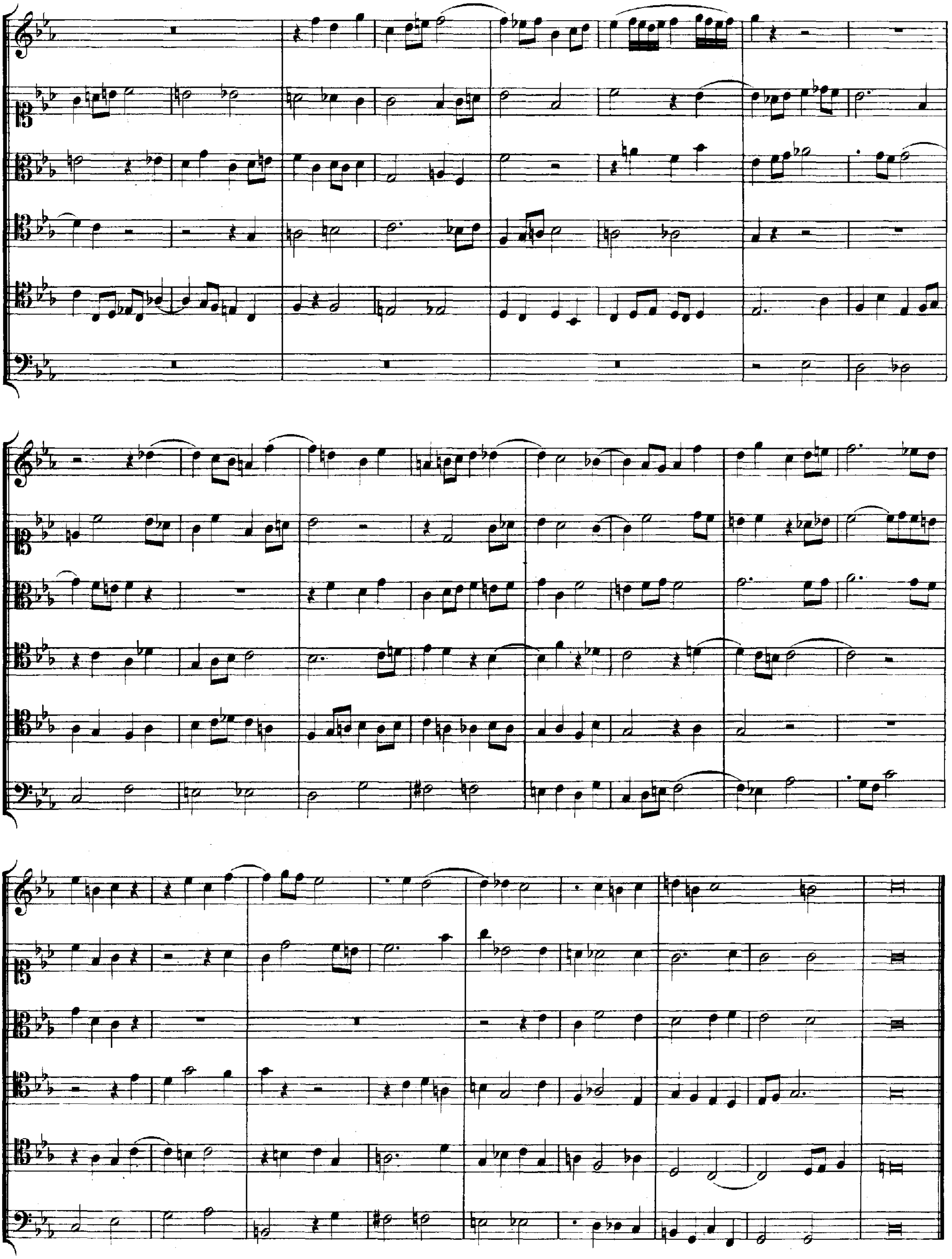






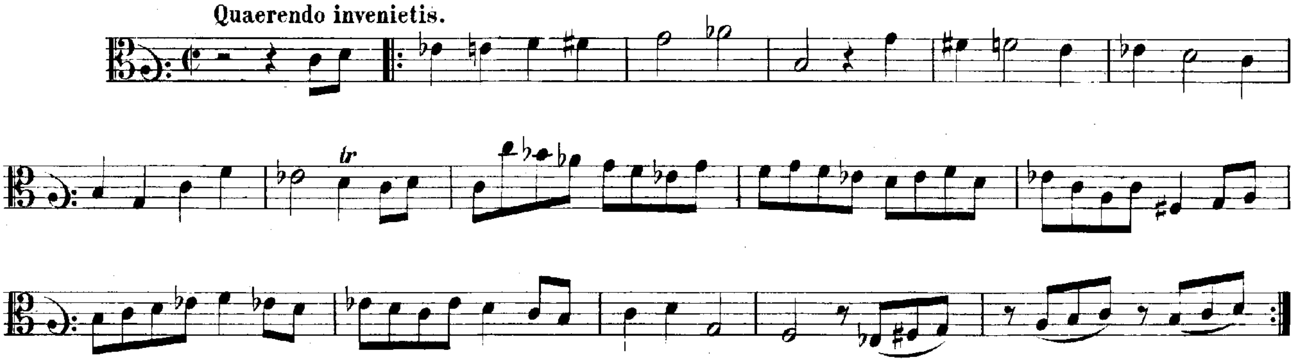




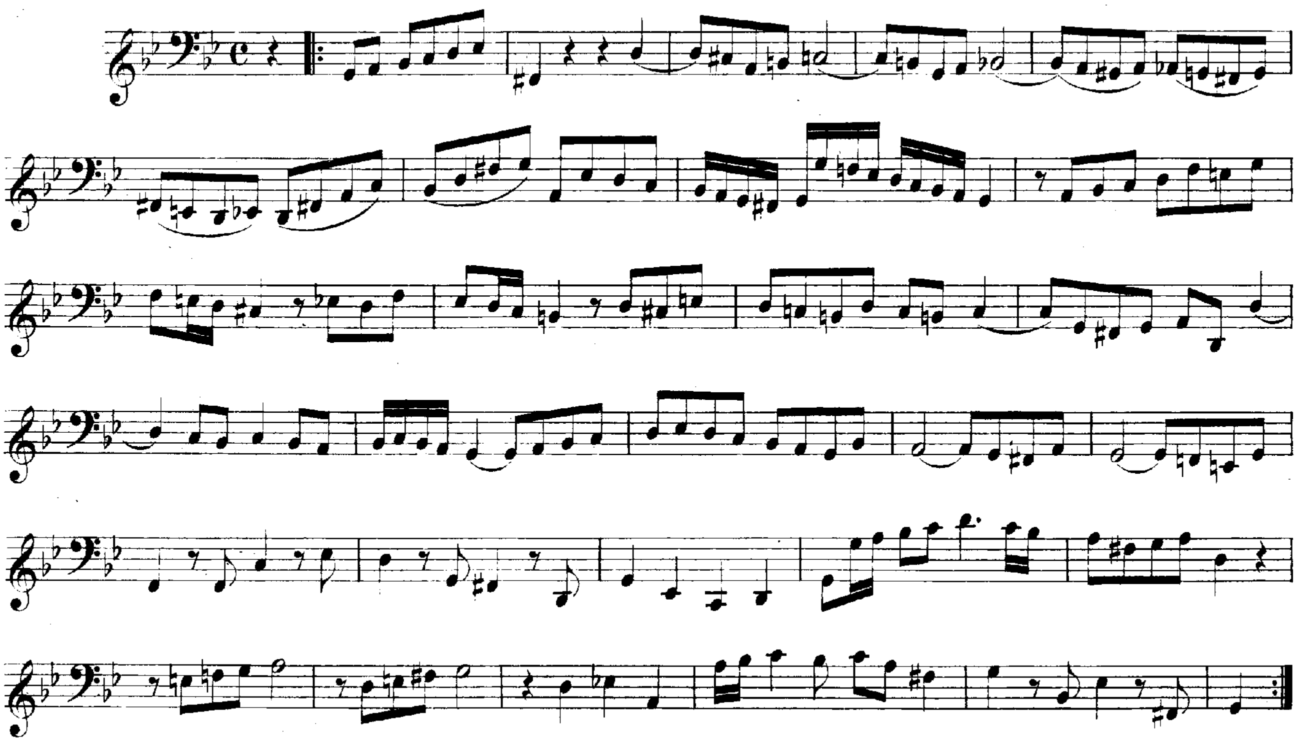


Canon a 2.

Quaerendo invenietis.



Canon a 4.



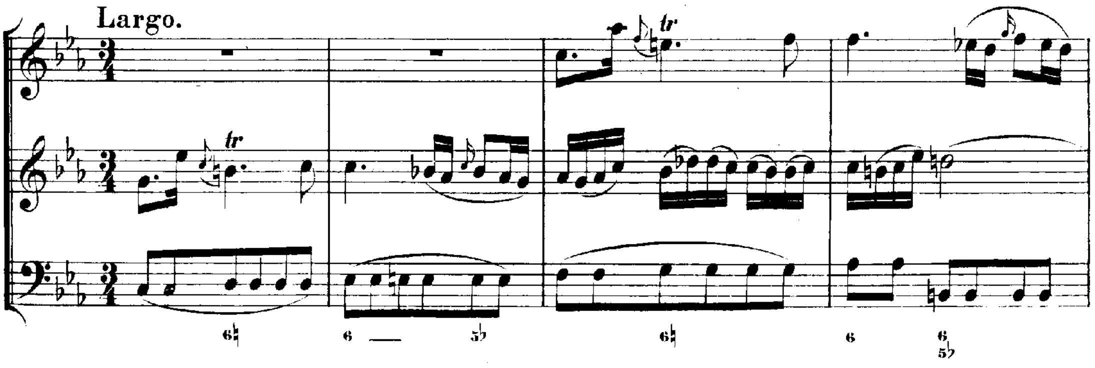
Trio.

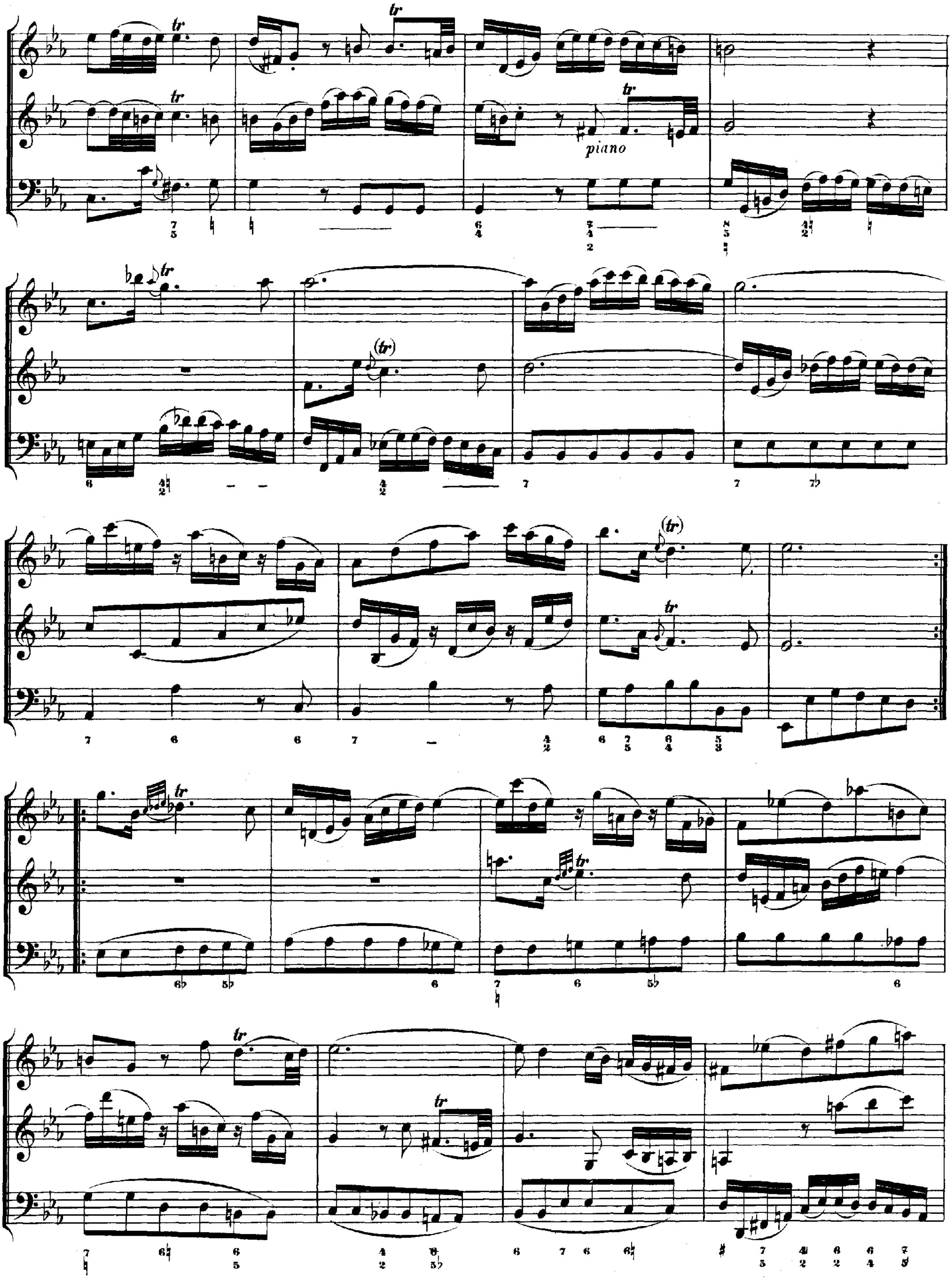
Largo.

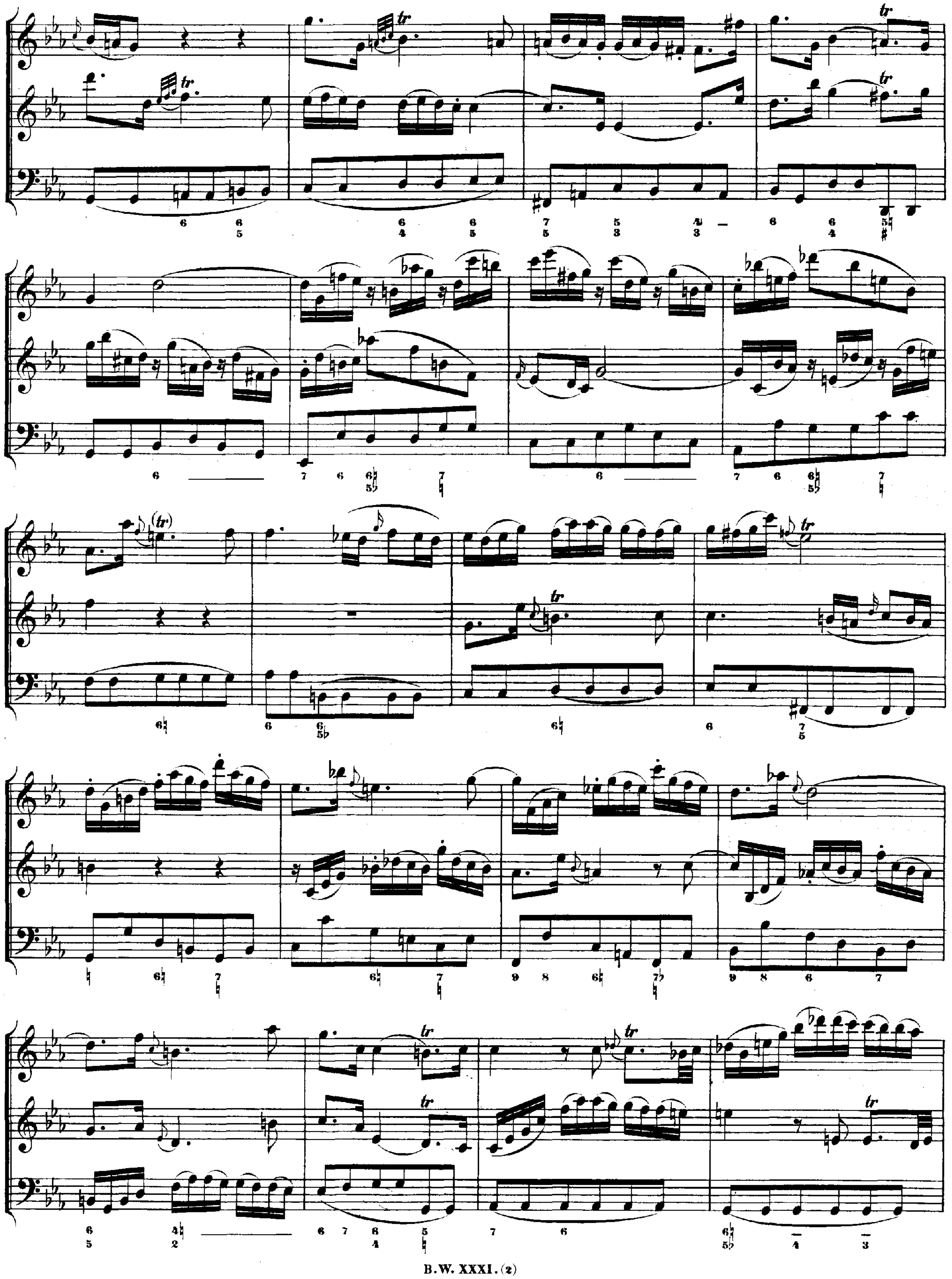
Flauto traverso.

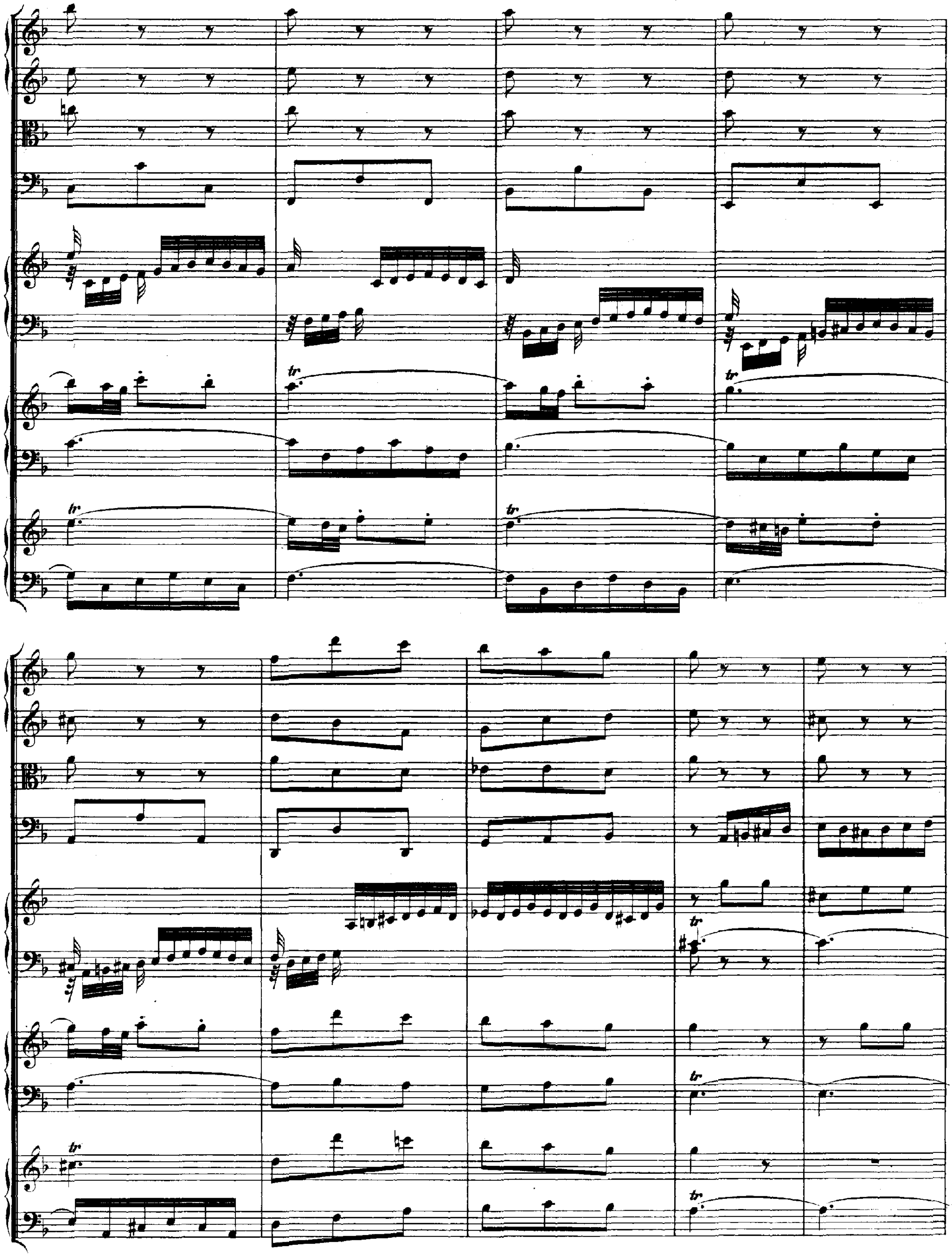
Violino.

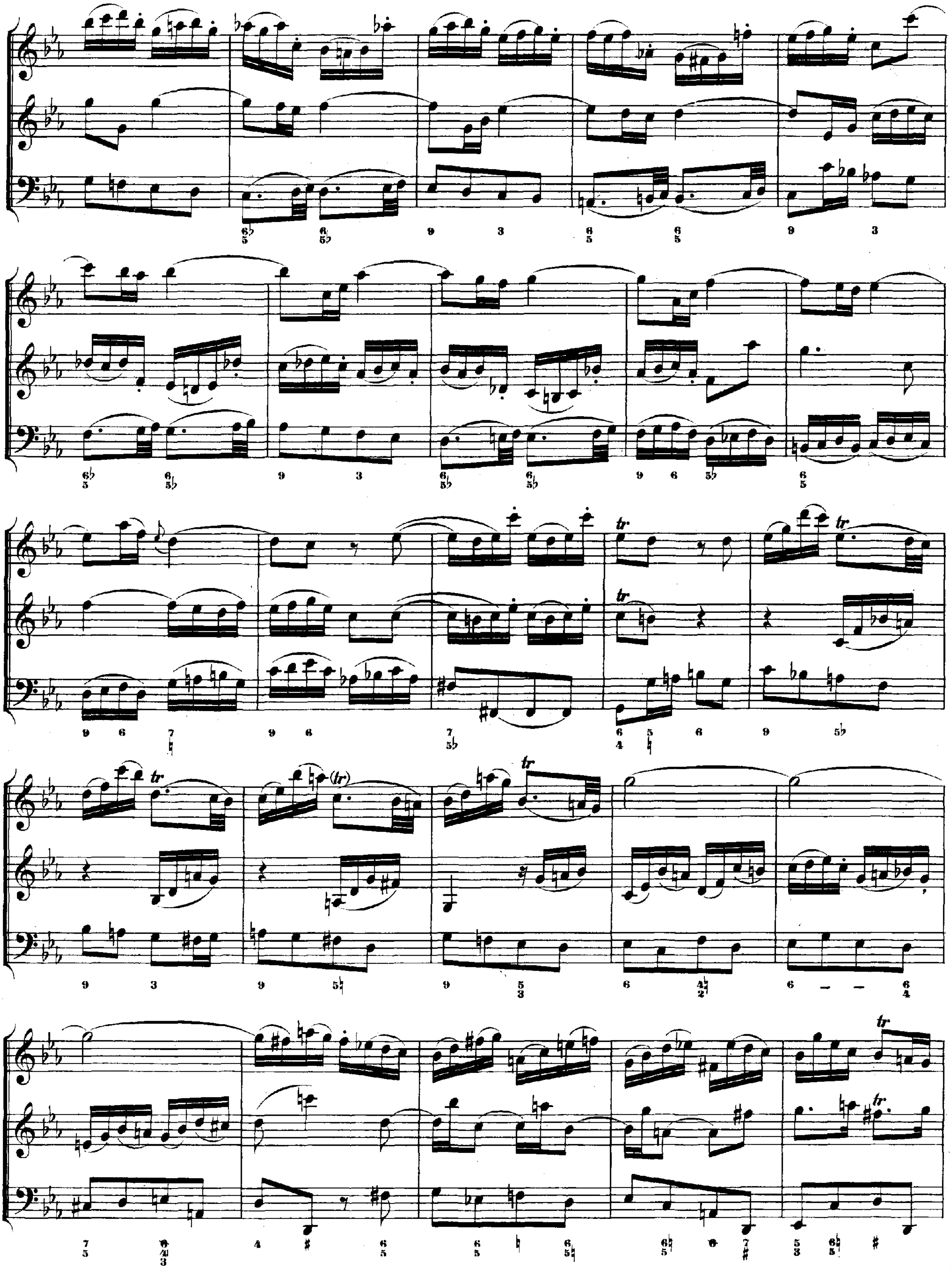
Continuo.

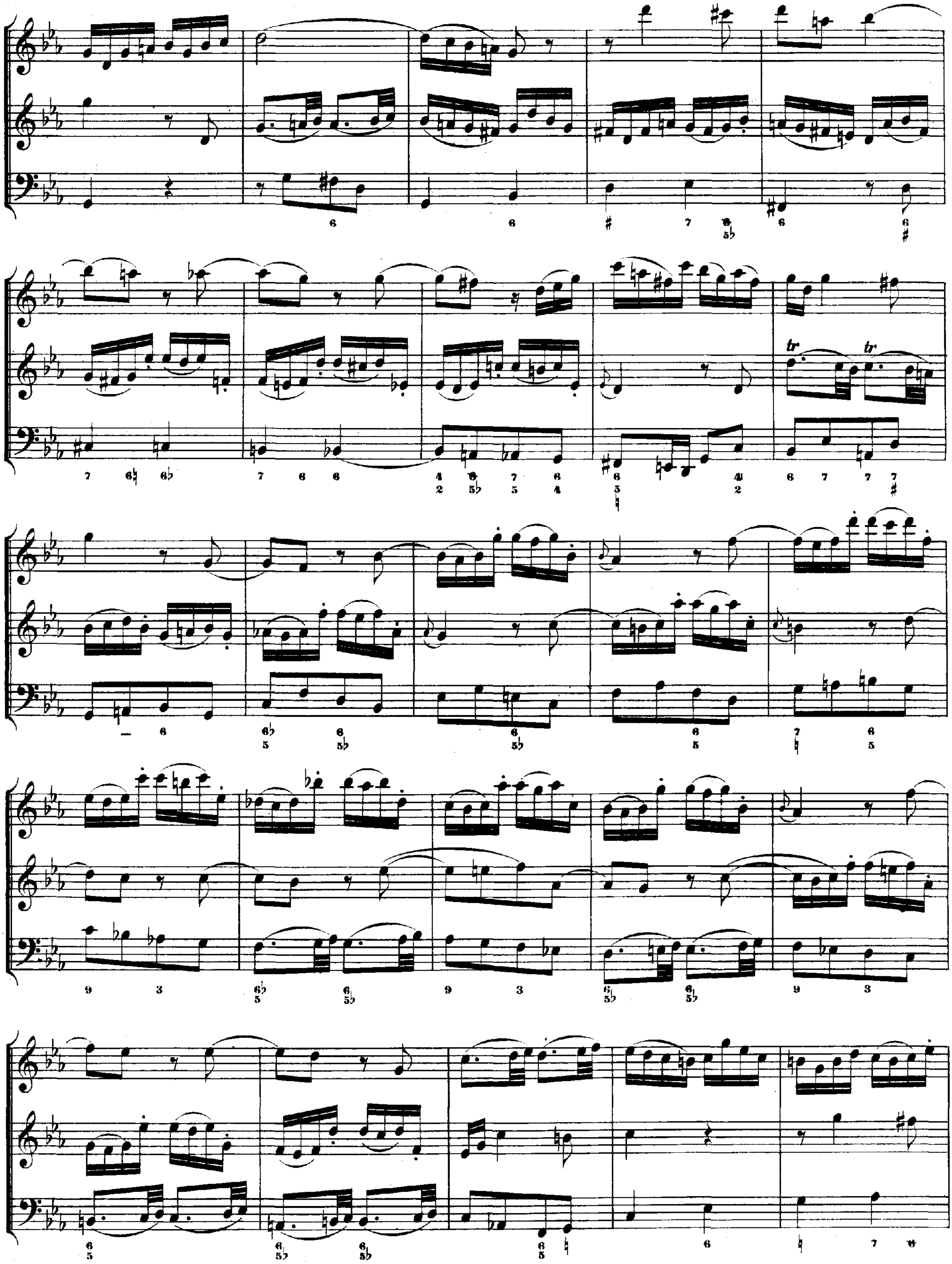


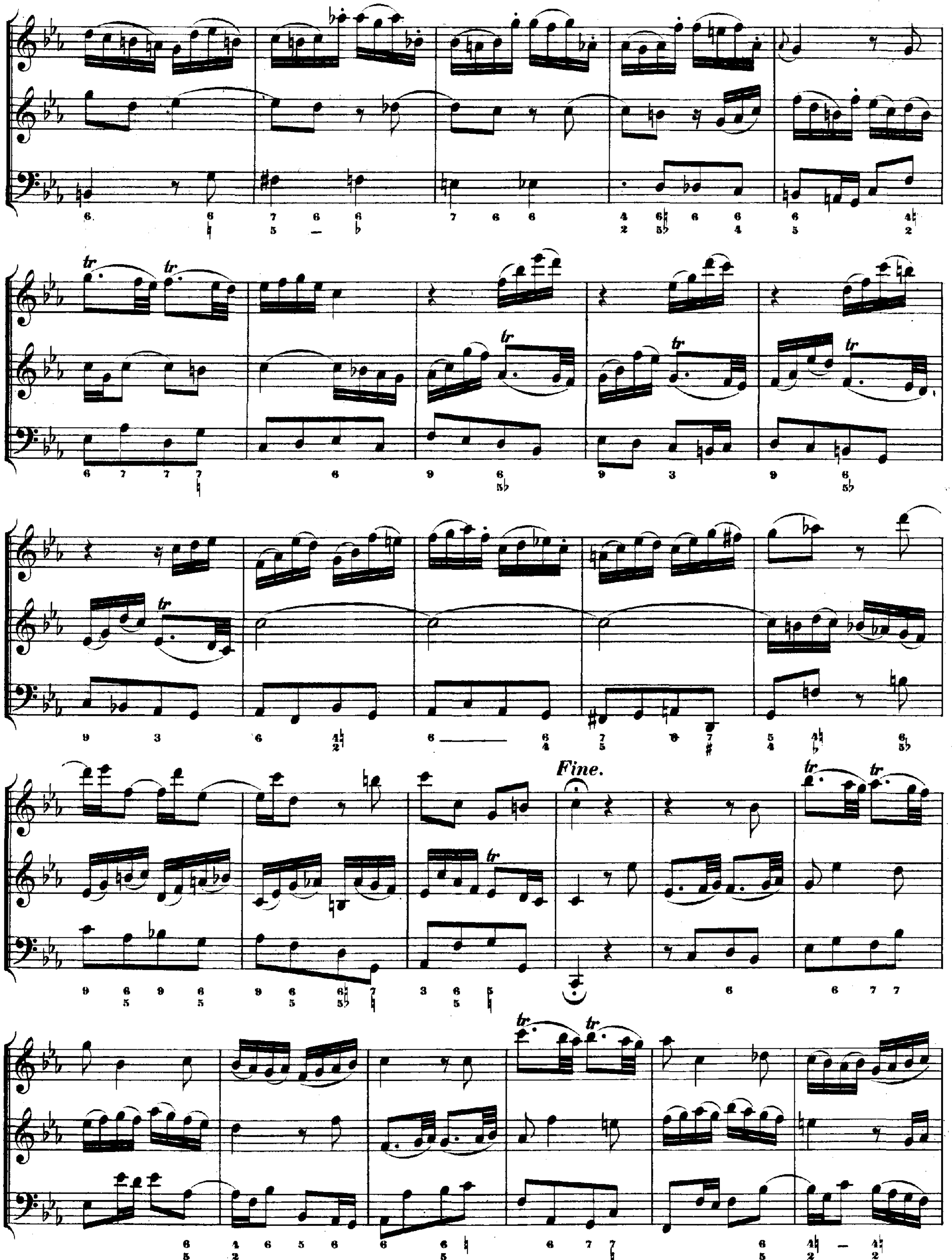

piano

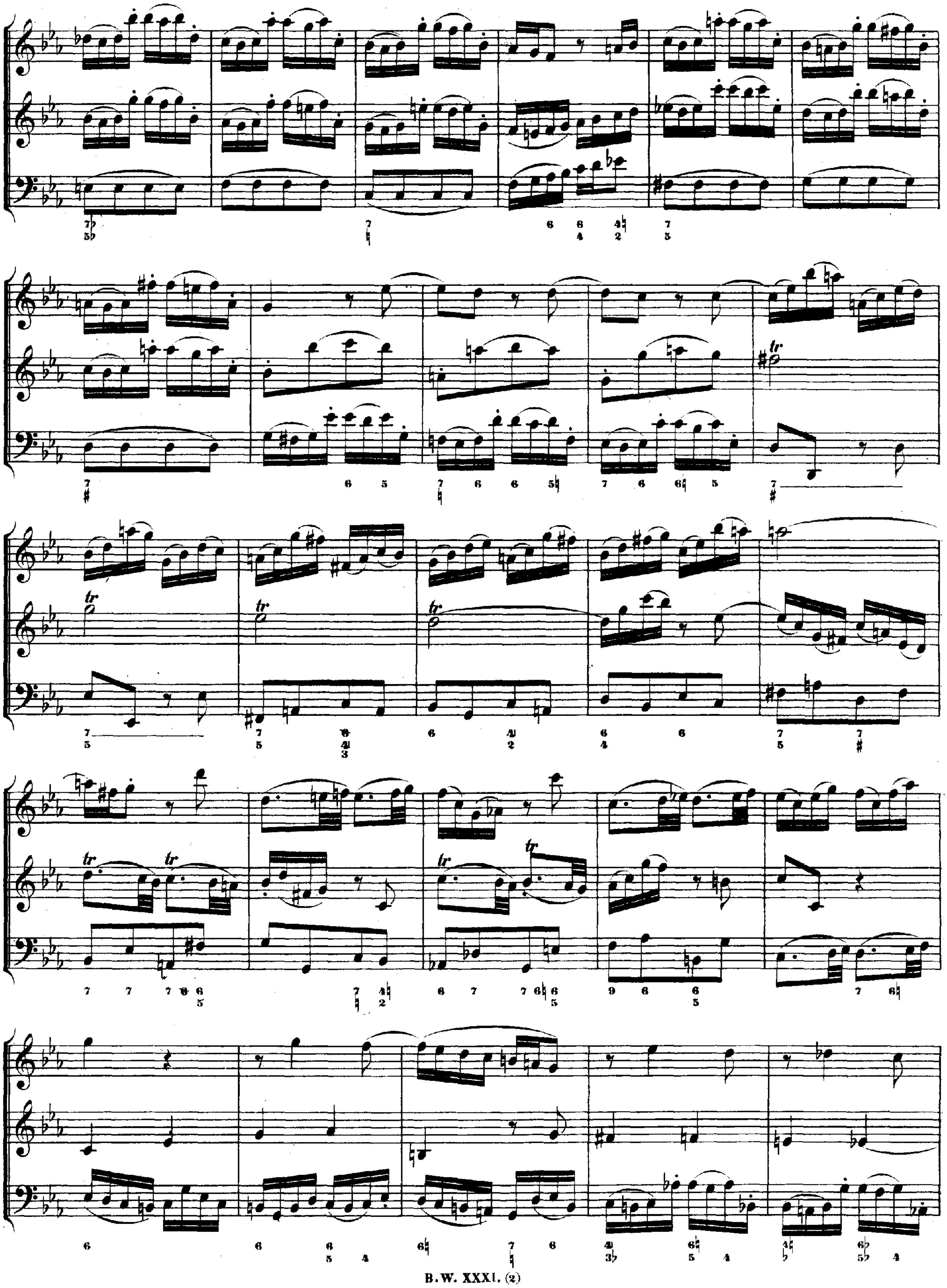


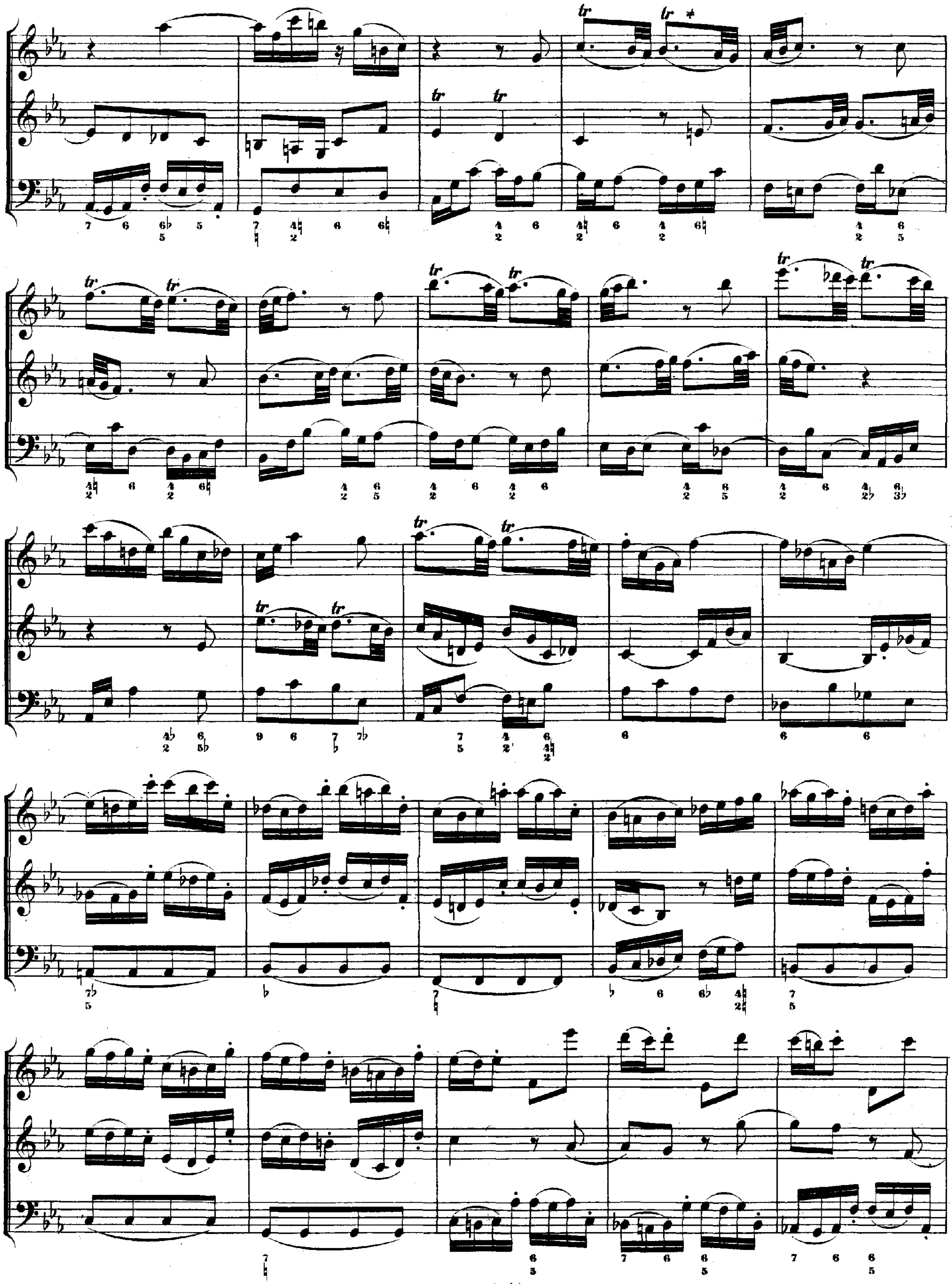


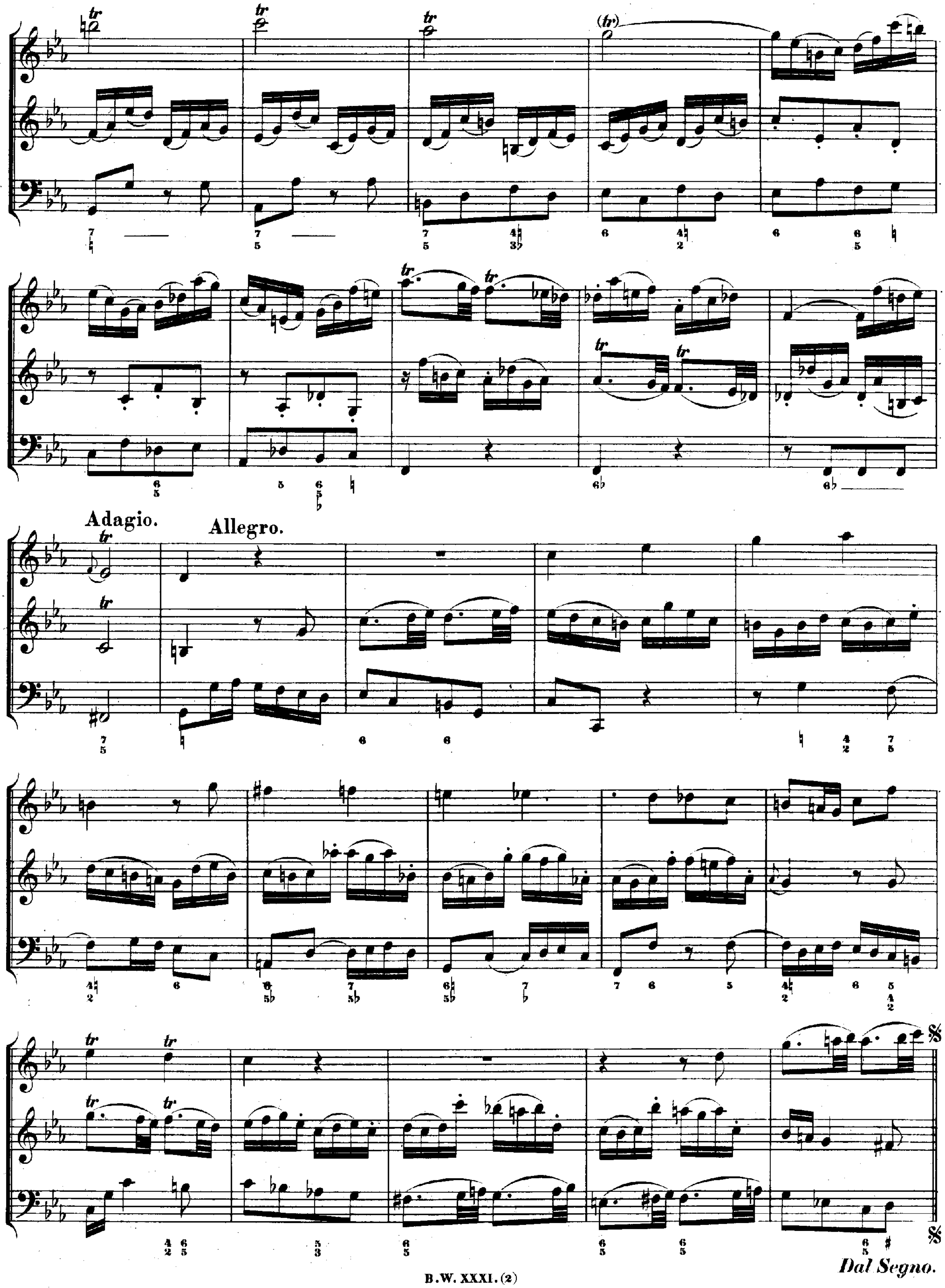


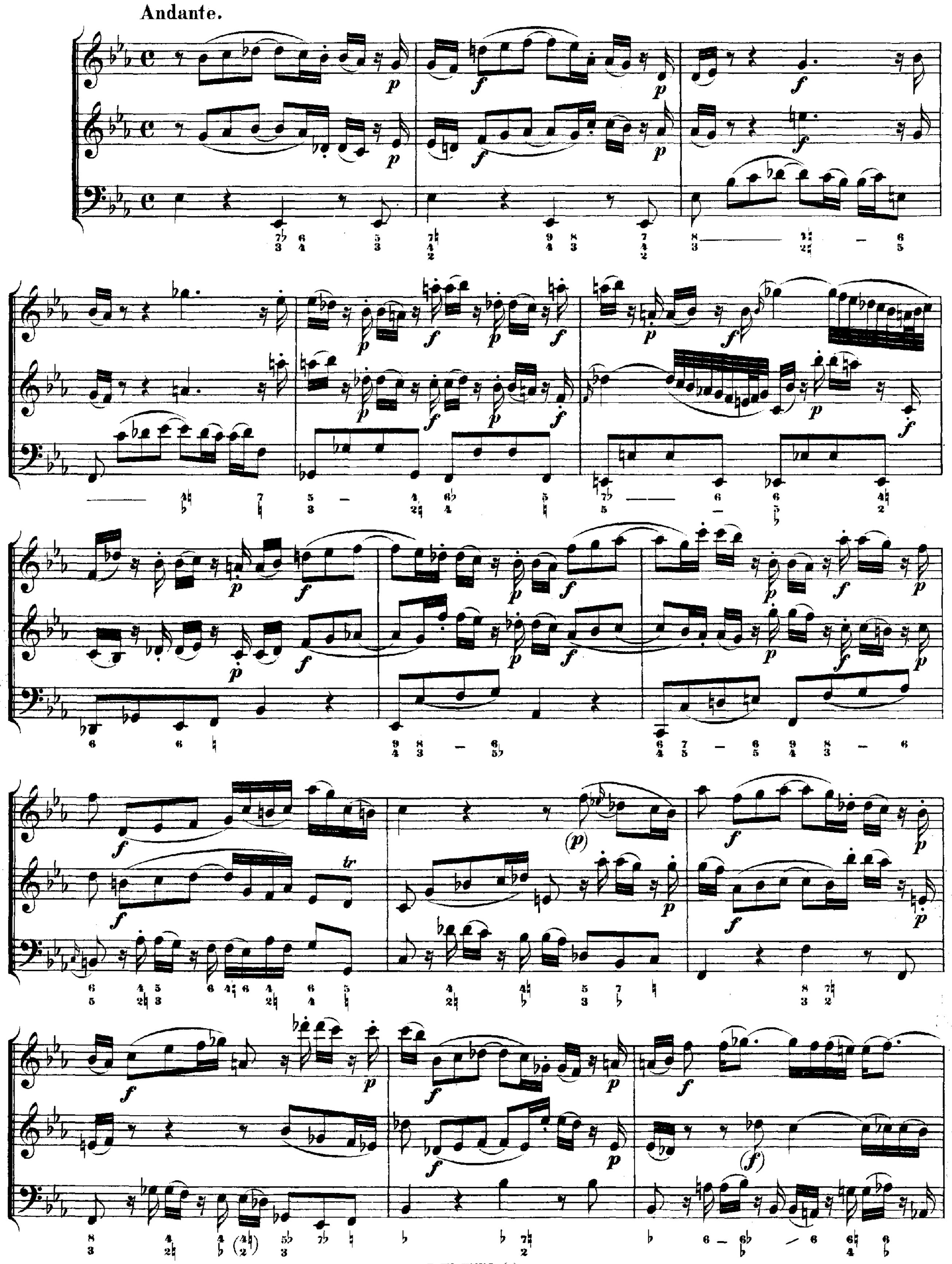


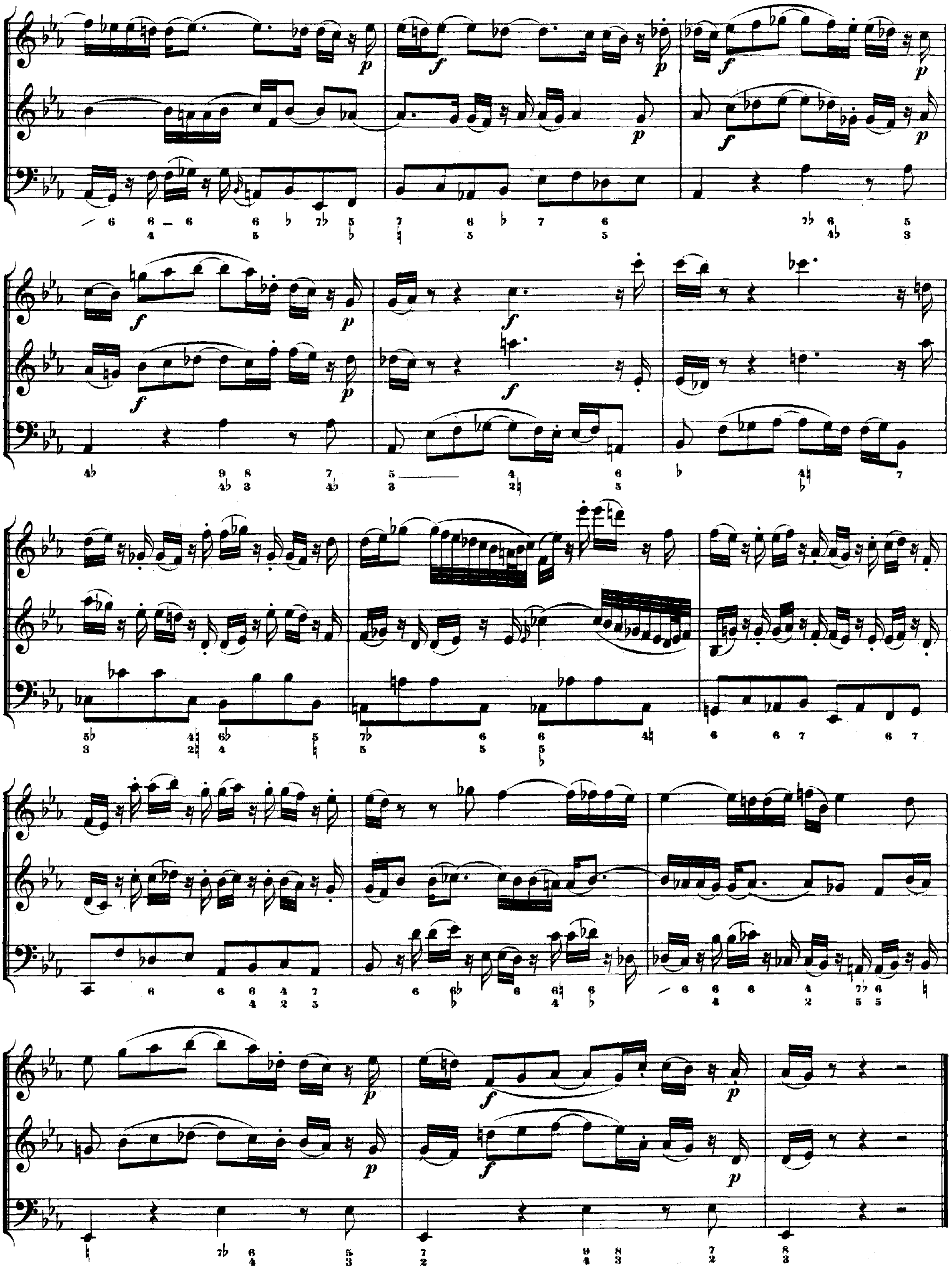

Fine.

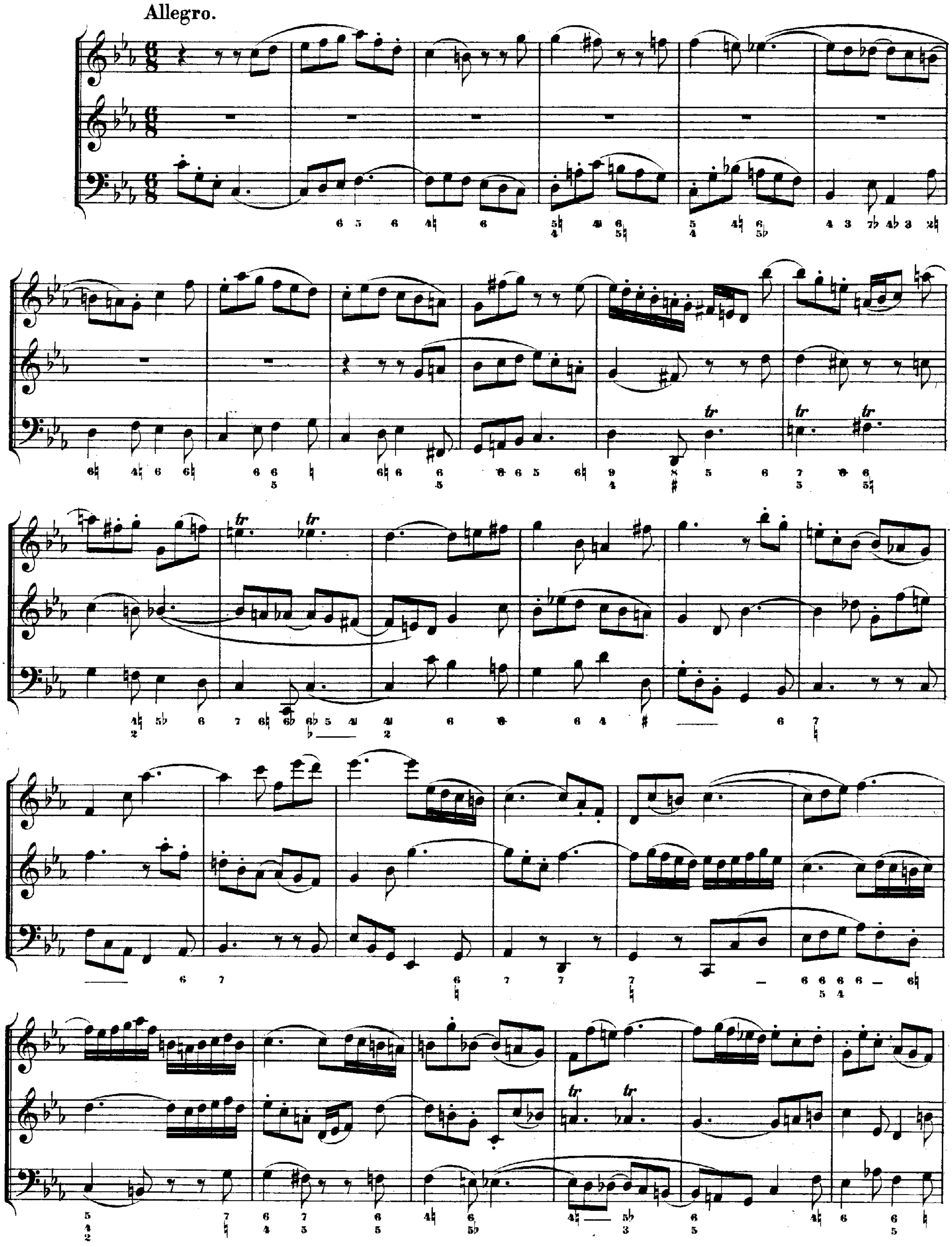


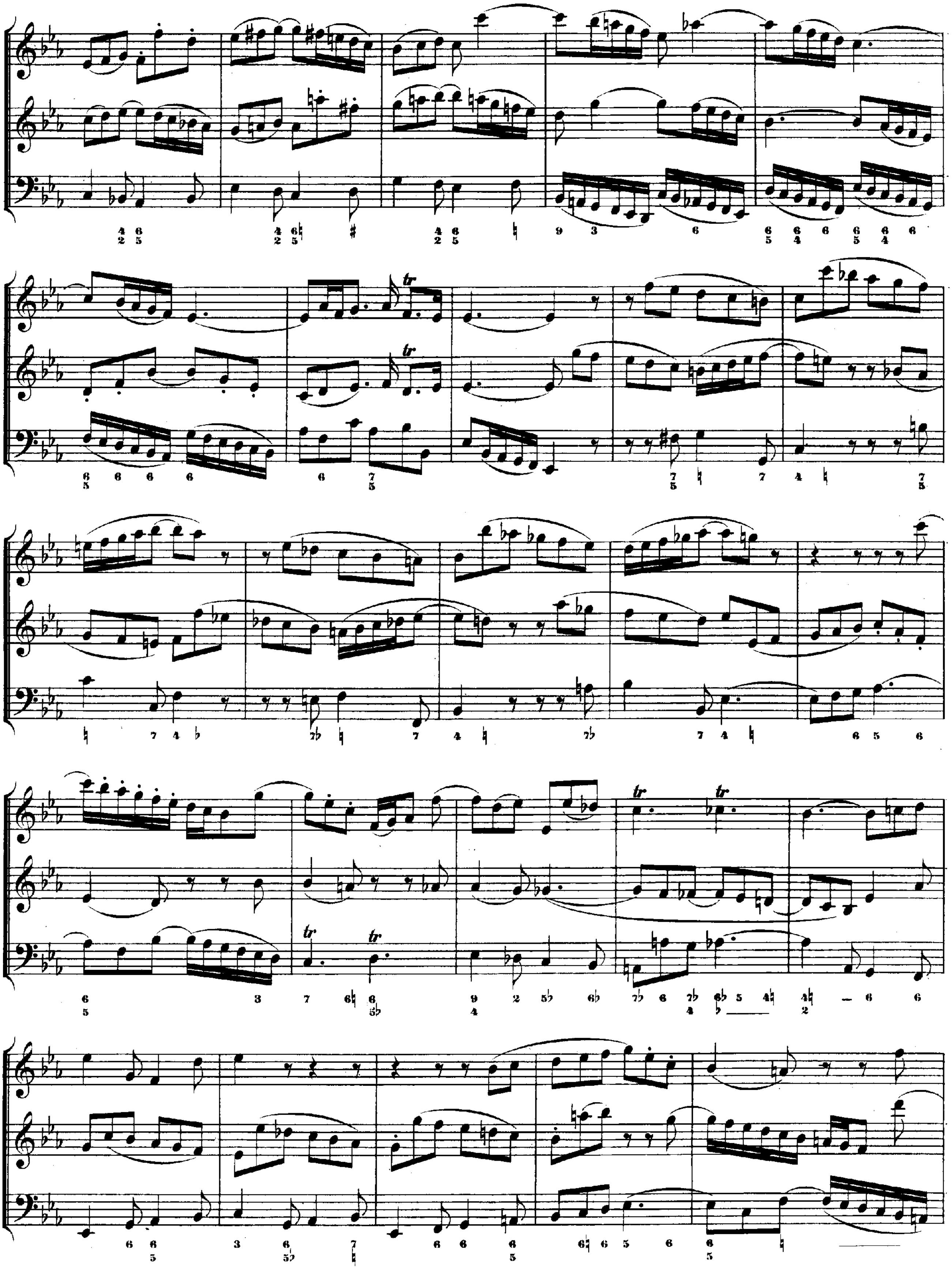


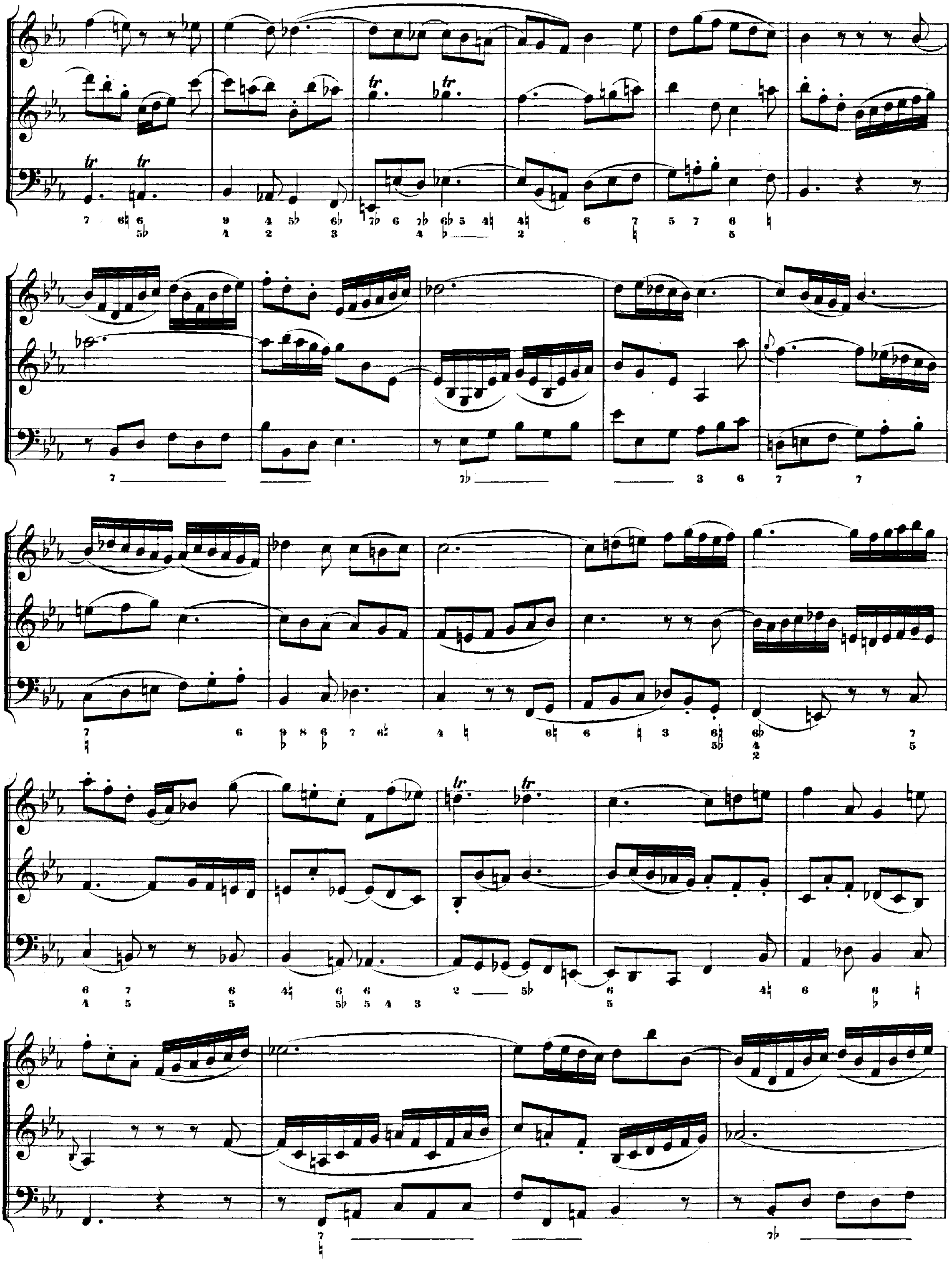

Adagio.
Allegro.
Dal Segno.

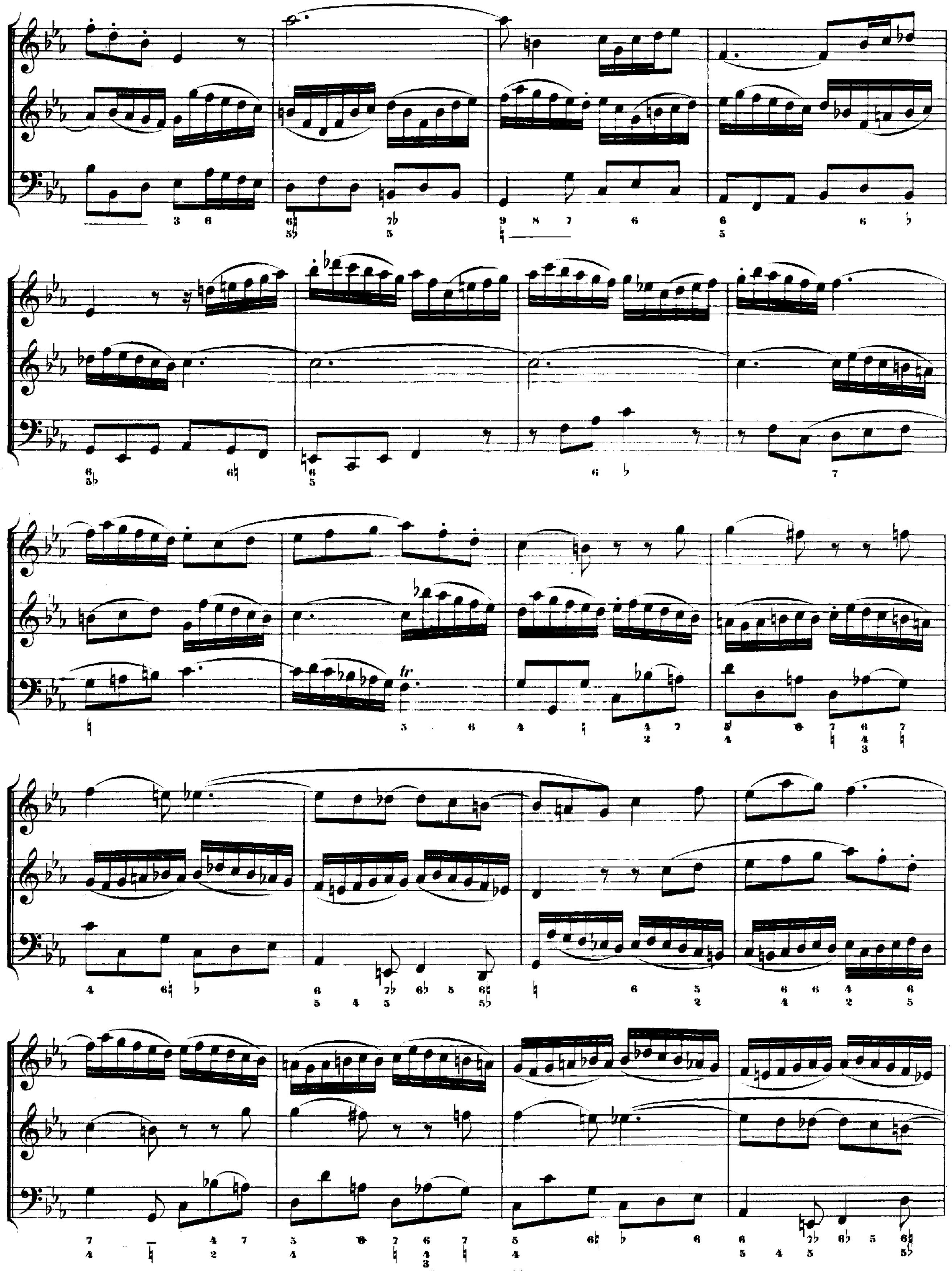

Andante.

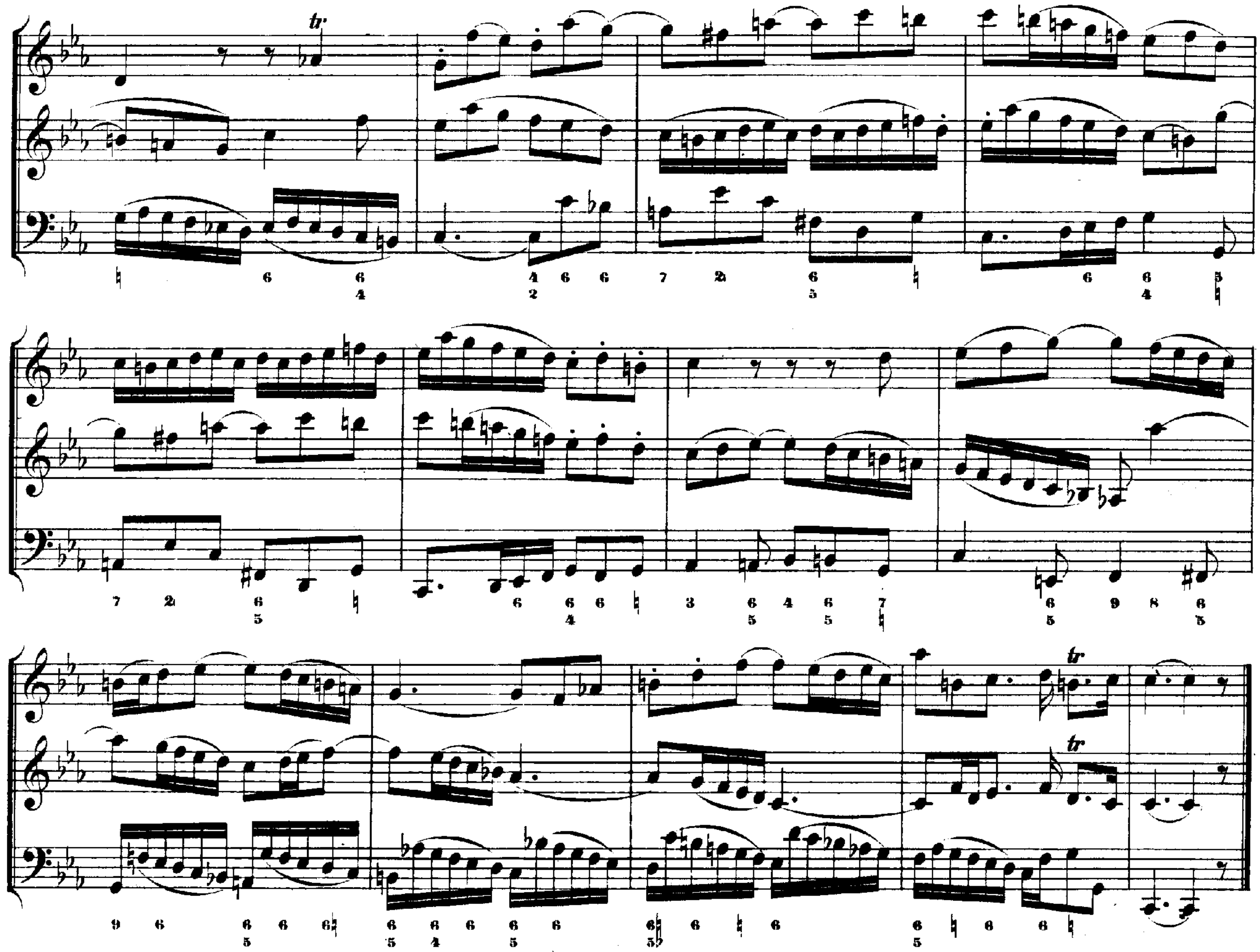



Allegro.

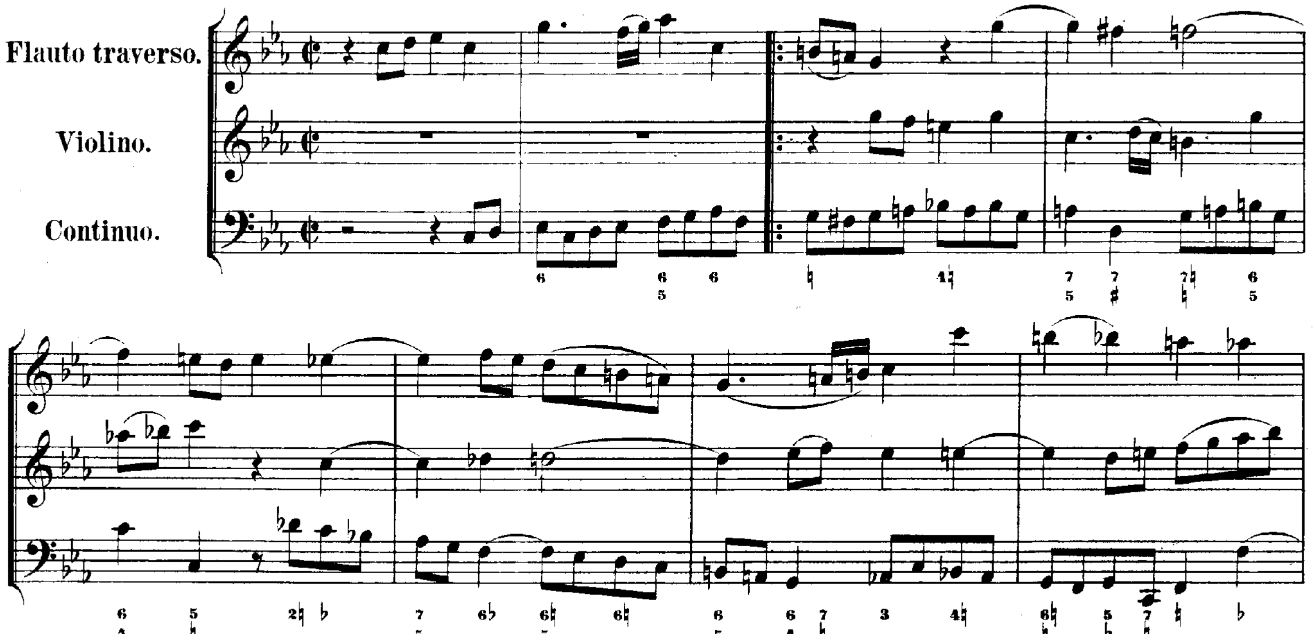


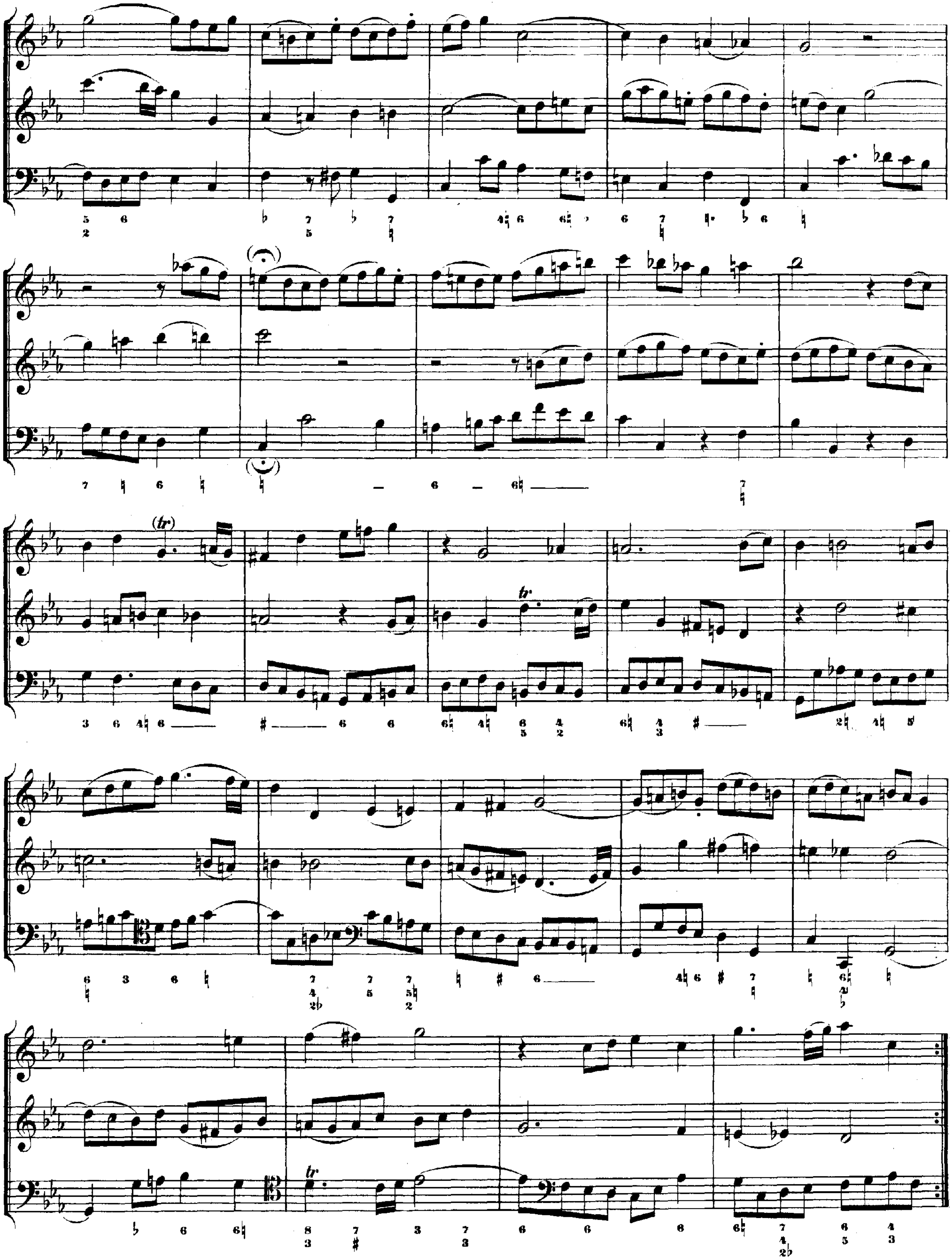






Canone perpetuo.





Anhang

zu dem

Musikalischen Opfer.

Auflösungen der Canons.

Auflösung der canonischen Fuge in der Quinte.

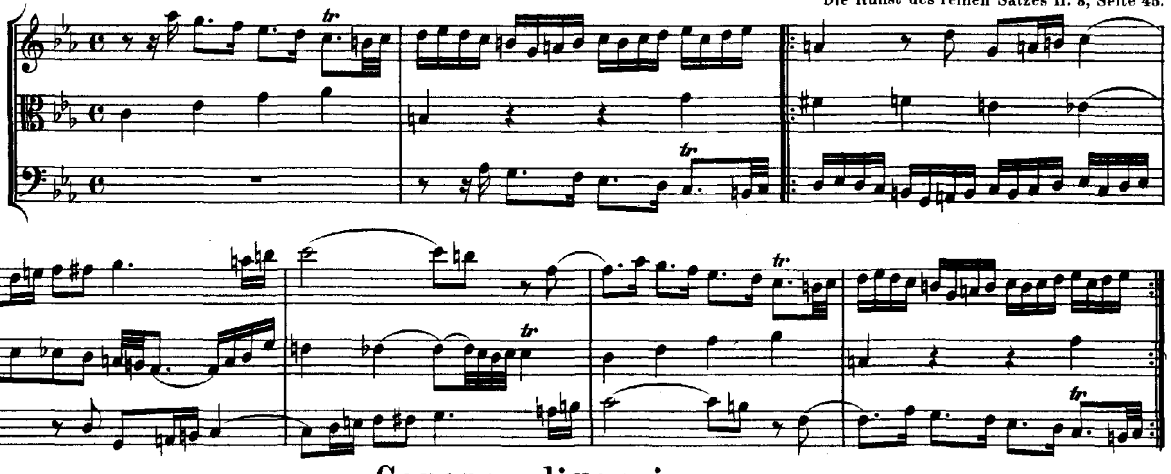
Das sechsstimmige Ricercare nach dem Autograph Bach's auf zwei Zeilen zusammengezogen.

Die Clavierstimme des Trio's für Flöte, Violine und Continuo ausgesetzt von Johann Philipp Kirnberger.

ANHANG.

Canon perpetuus
super thema regium.
(Seite 8.)

Joh. Phil. Kirnberger,
Die Kunst des reinen Satzes II. 3, Seite 45.

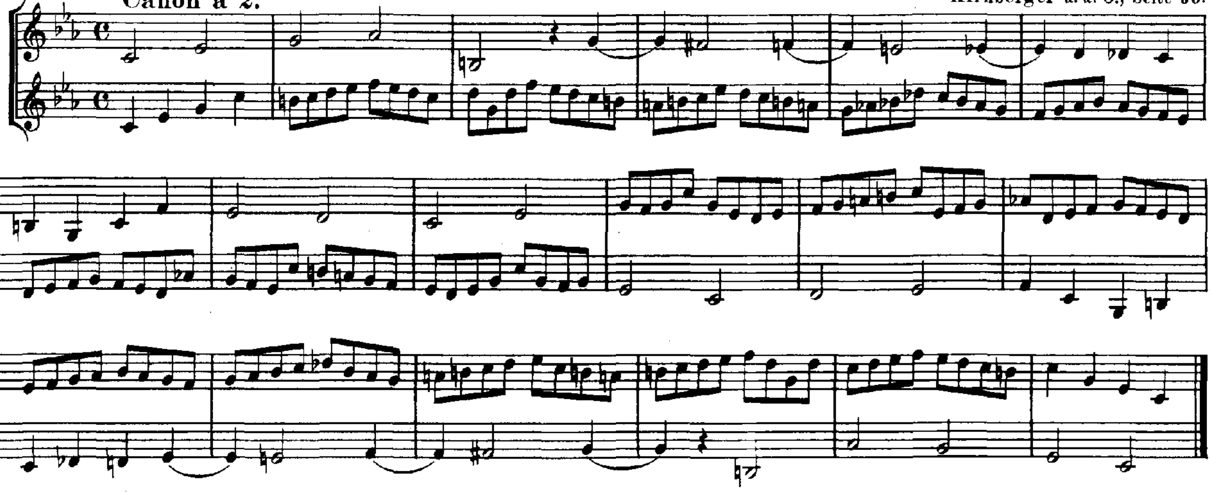


Canones diversi
super thema regium.
(Seite 8 f.)

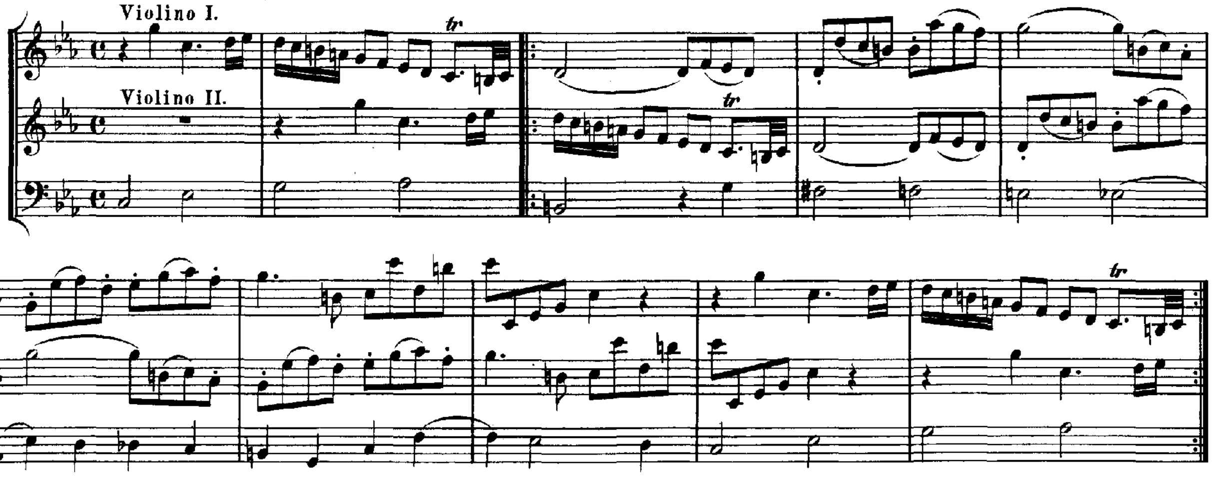
Kirnberger a. a. O., Seite 50.

Canon a 2.

1.

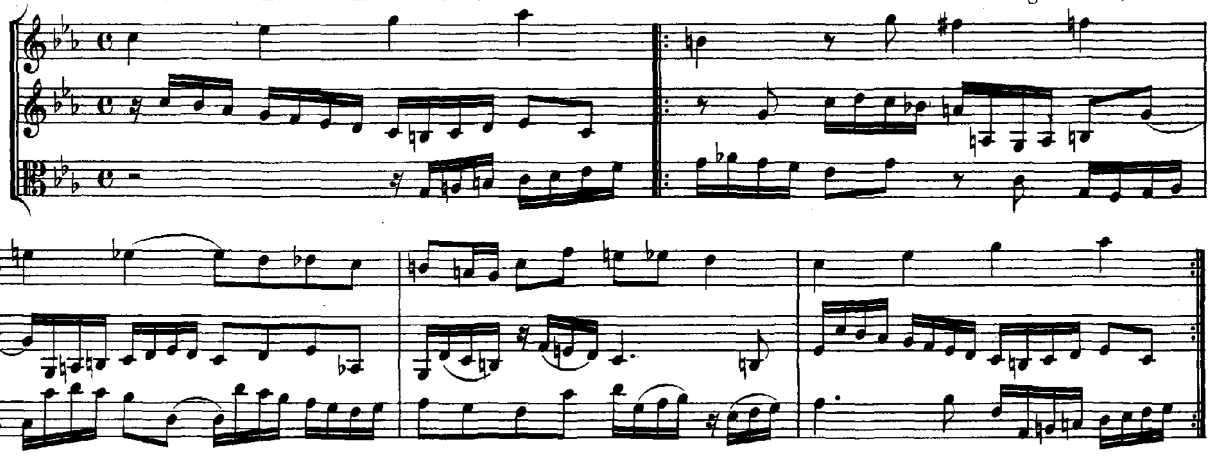


2.



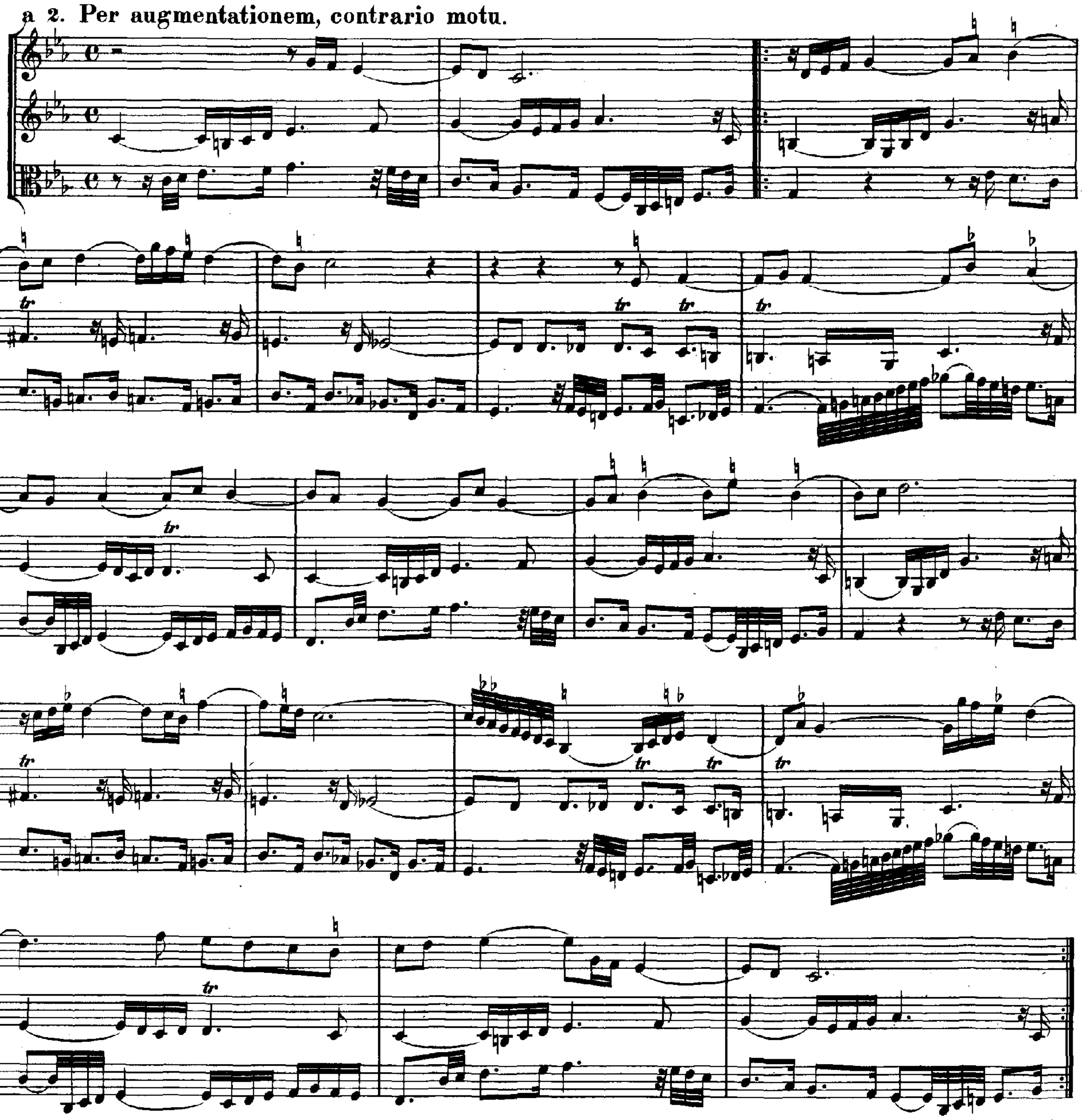
a 2. Per motum contrarium. (Seite 9.) **Kirnberger a. a. O., Seite 47.**

3.



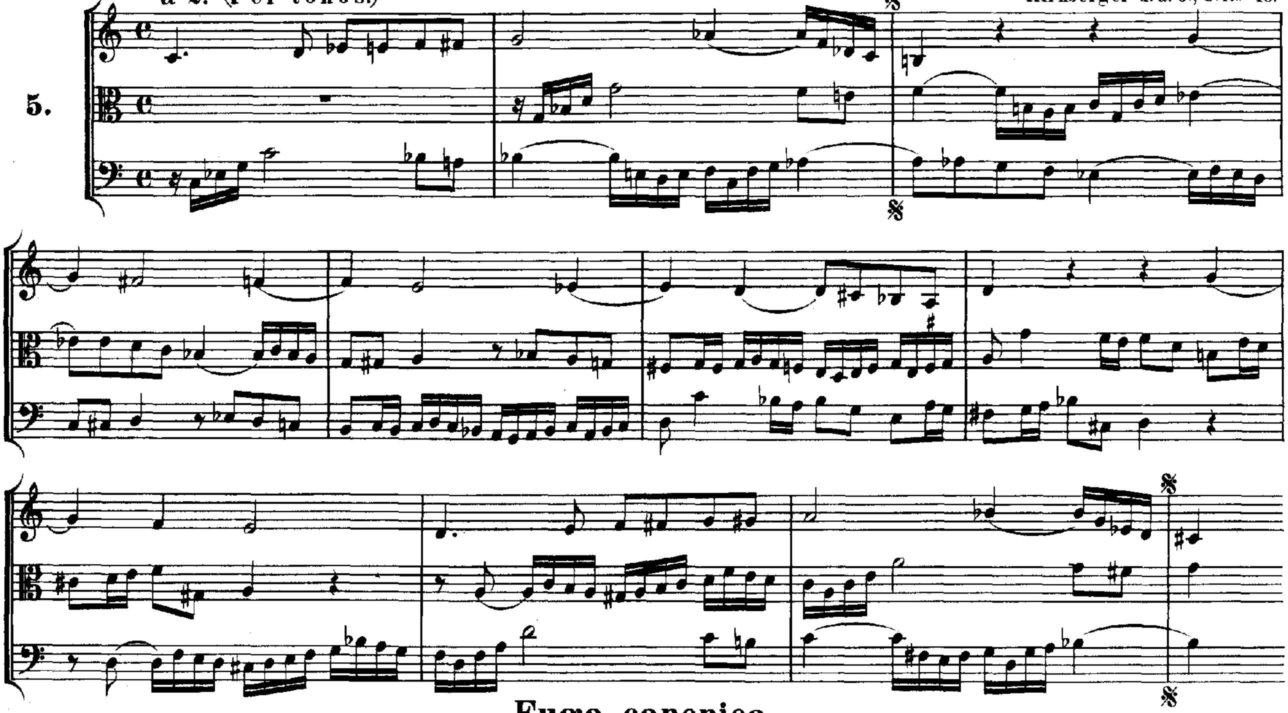
a 2. Per augmentationem, contrario motu.

4.

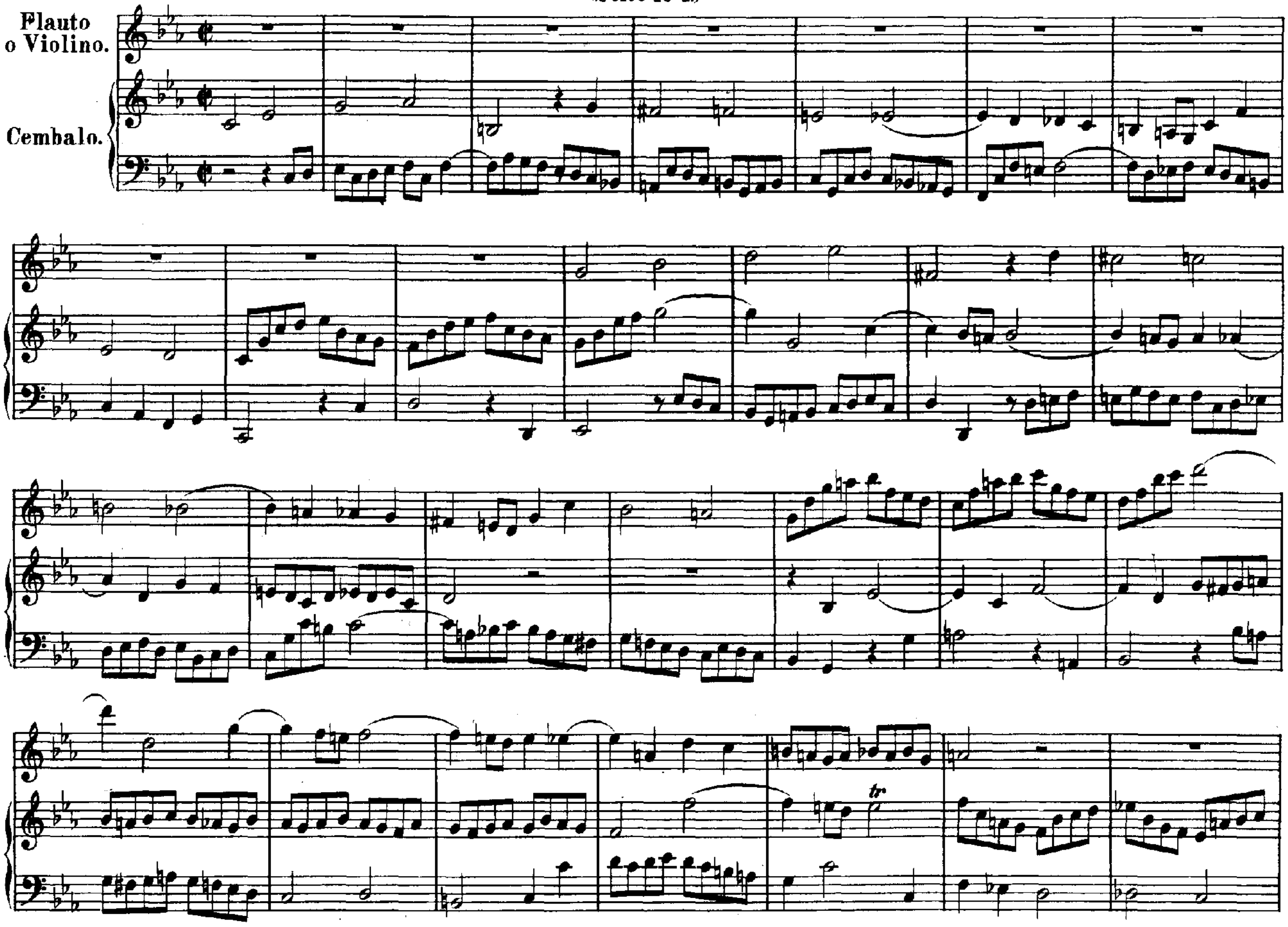


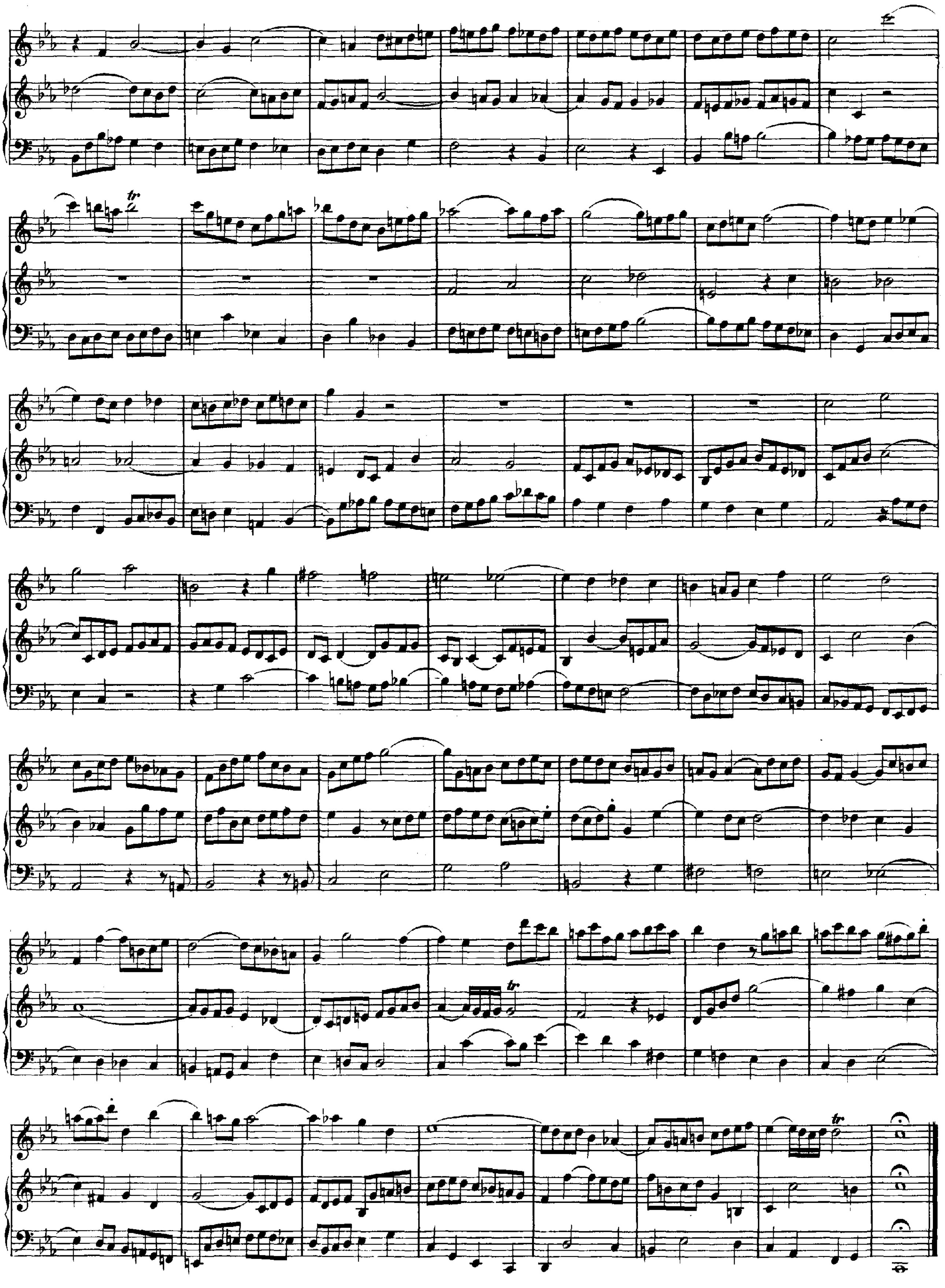
5\. a 2. (Per tonos.)

Kirnberger a. a. O., Seite 48.



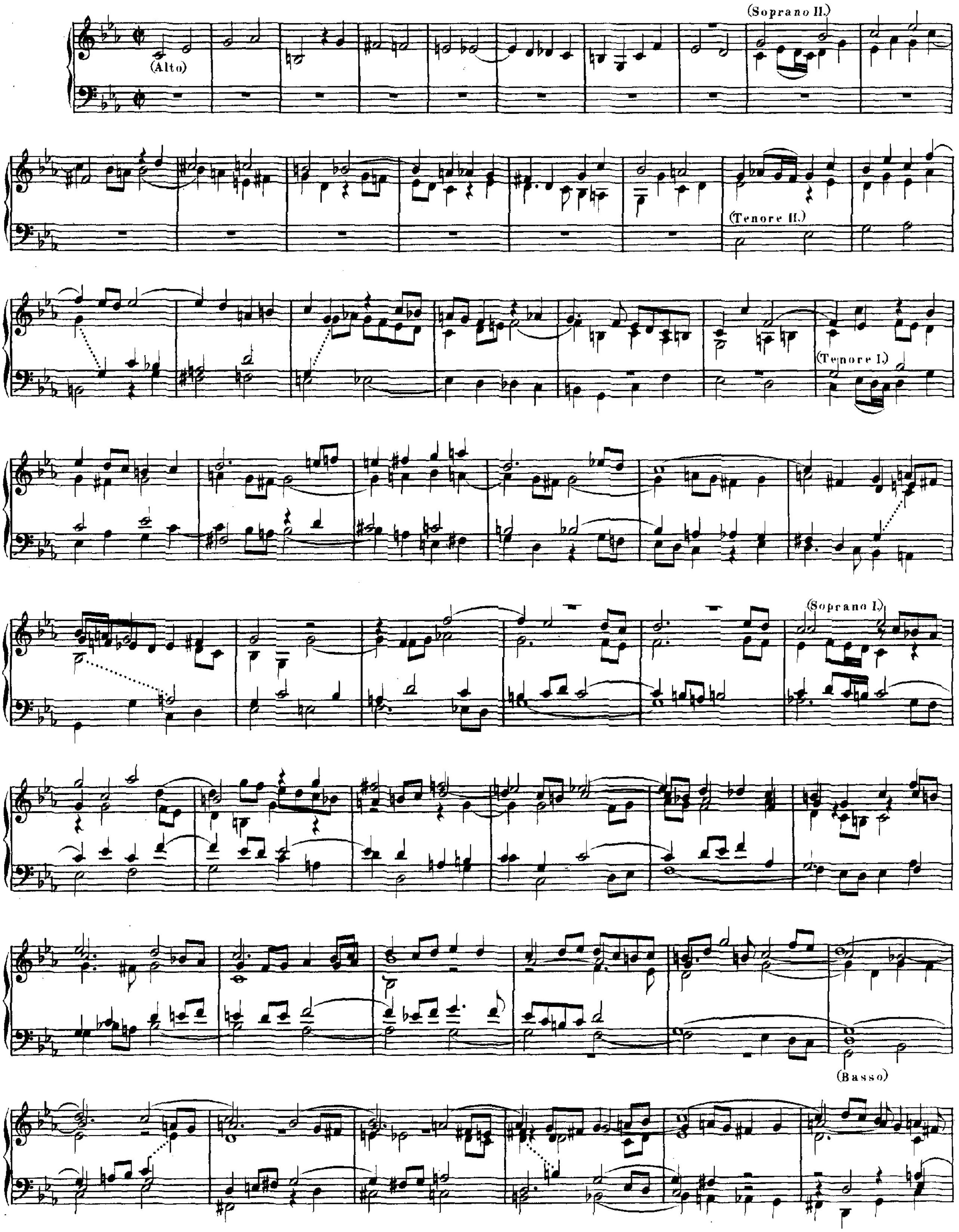
Fuga canonica
in Epidiapente.
(Seite 10 f.)

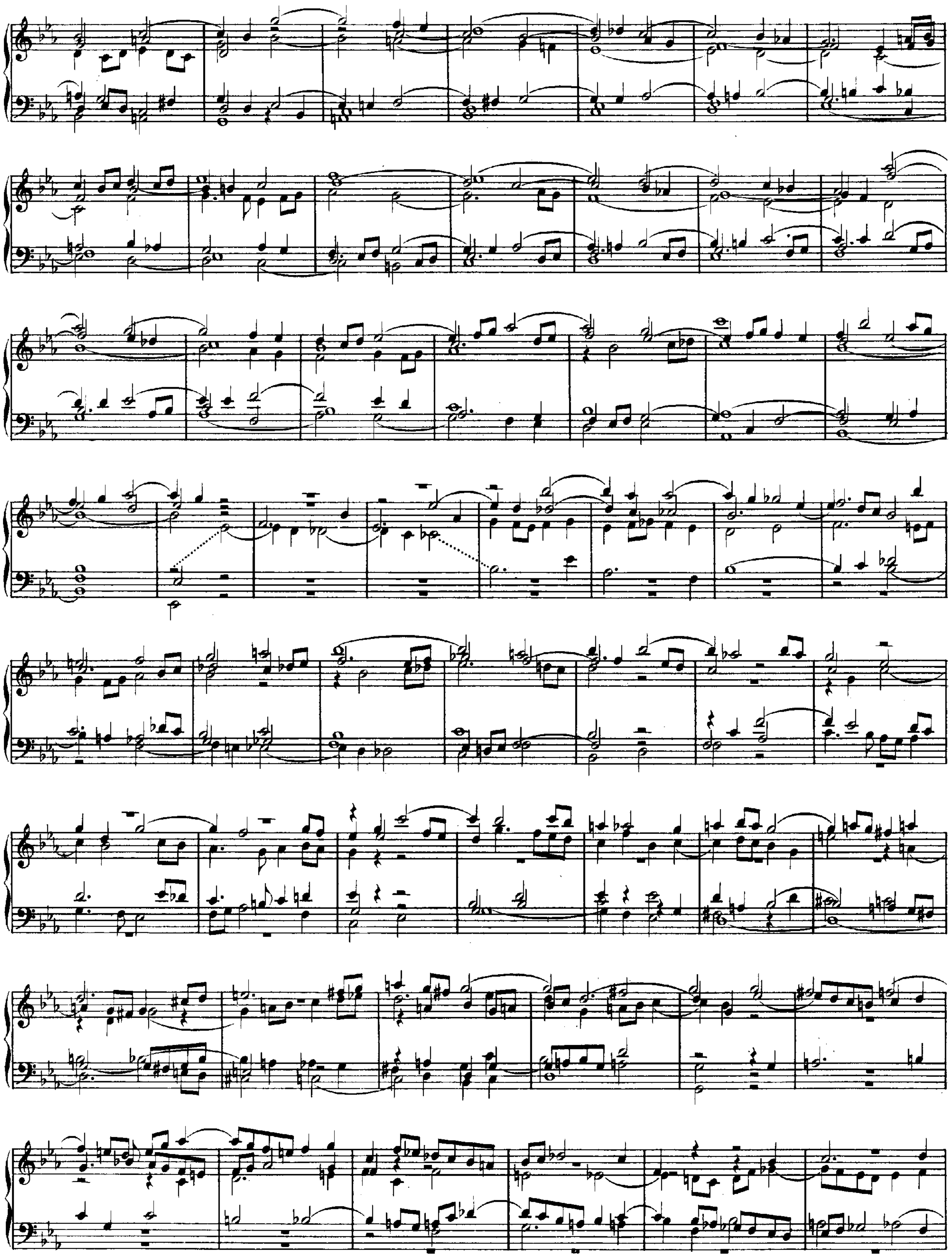


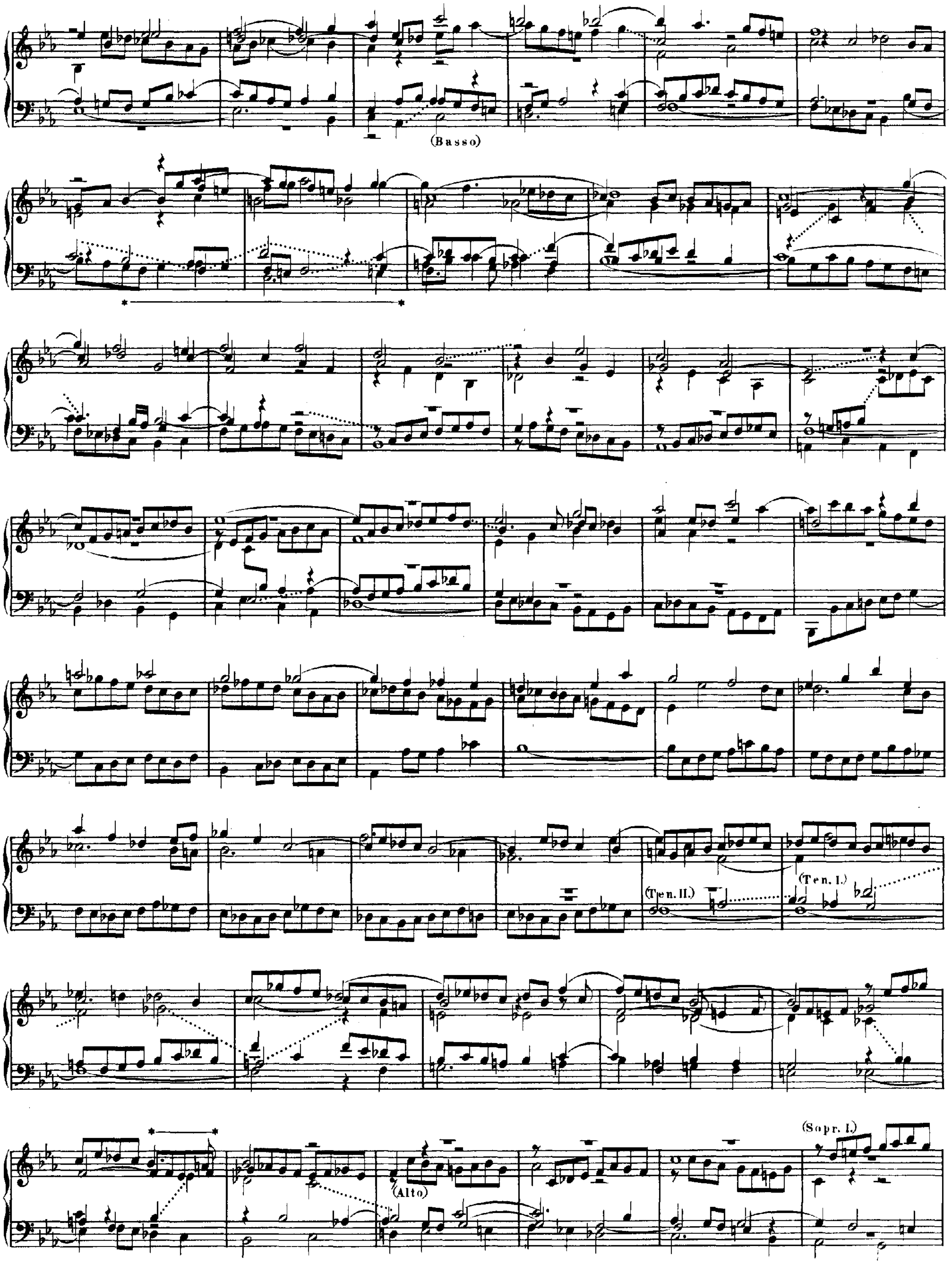


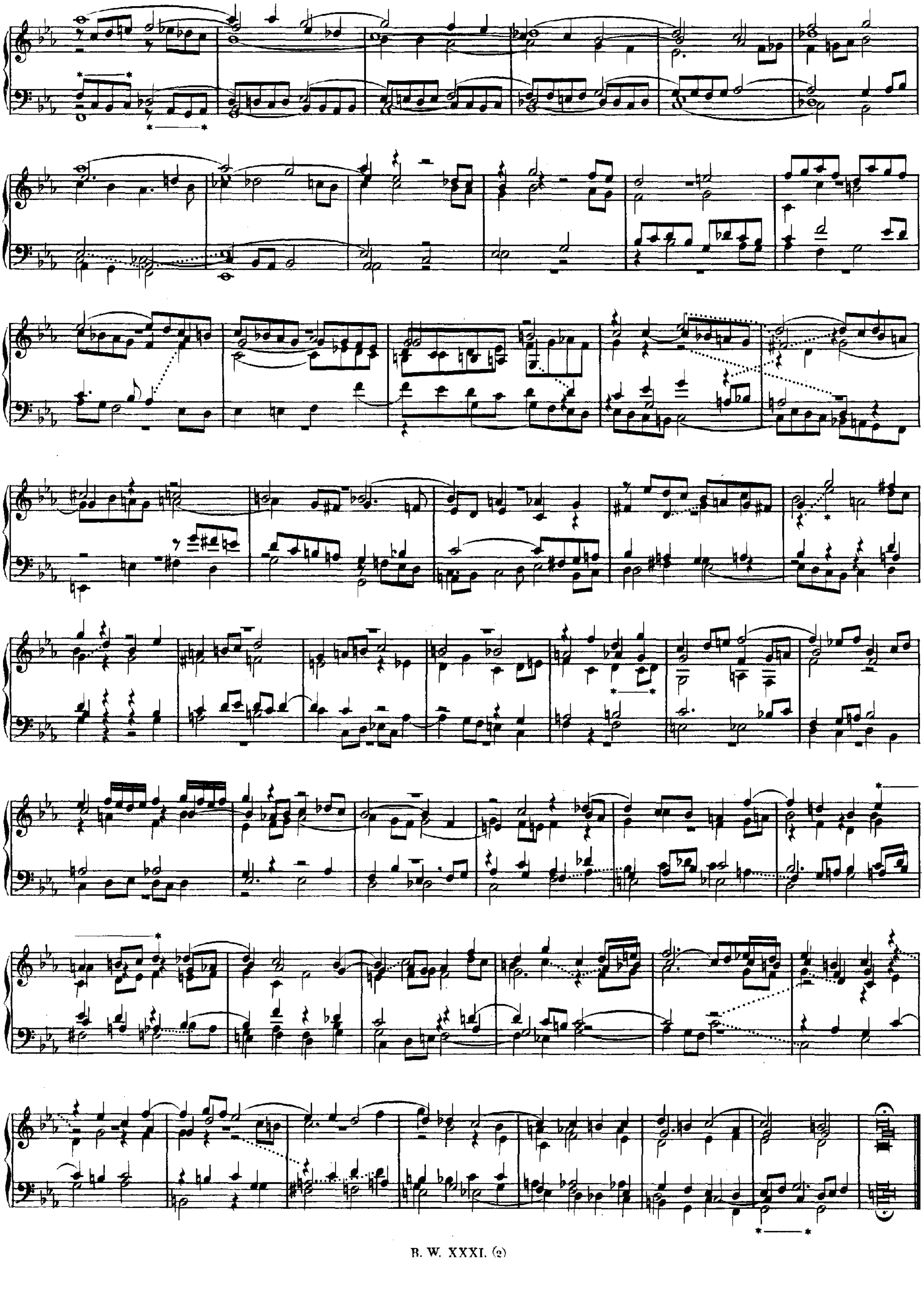
Ricercare a 6.

Nach dem Autograph Bach's auf zwei Zeilen.
Mit Abweichungen von der vorderen Lesart, welche mit * bezeichnet sind.
(Seite 12 ff.)






(Basso)
(Ten. II.)
(Ten. I.)
(Alto)
(Sopr. I.)

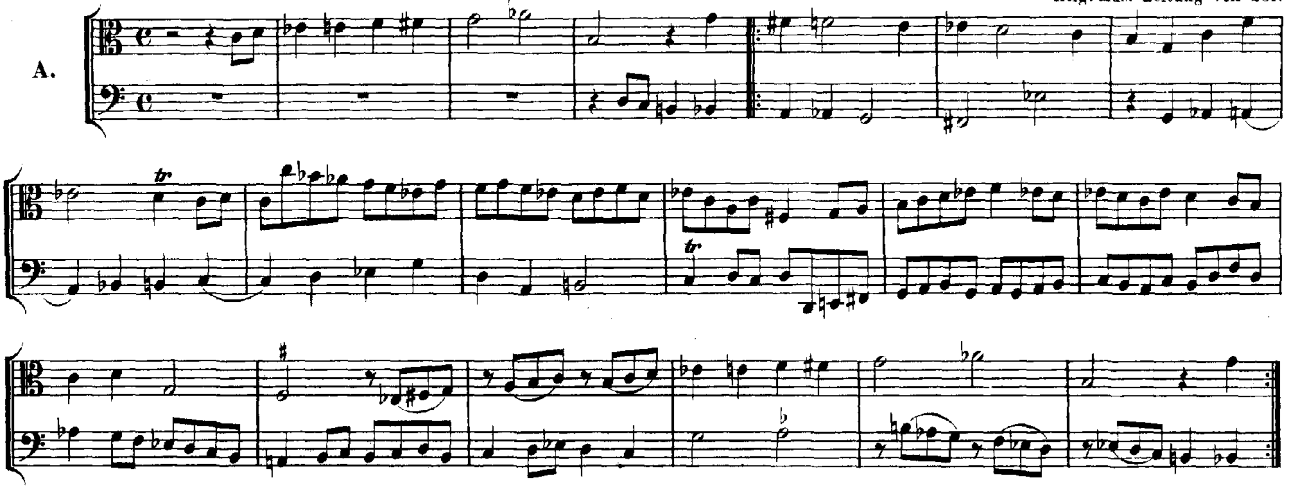


Canon a 2. Quaerendo invenietis.

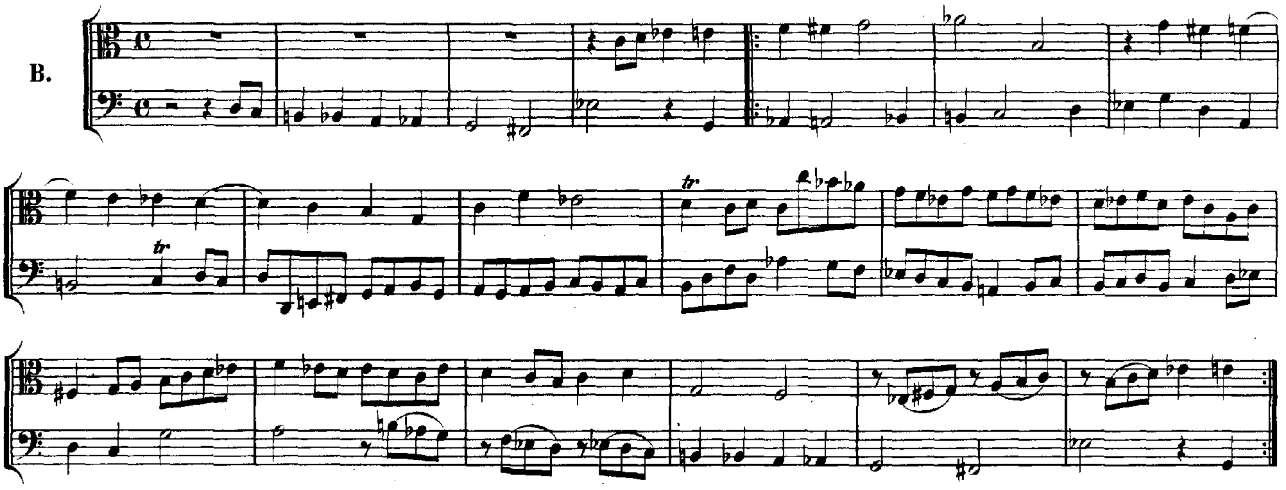
(Seite 20.)

Allg. Mus. Zeitung VIII 287.

A.

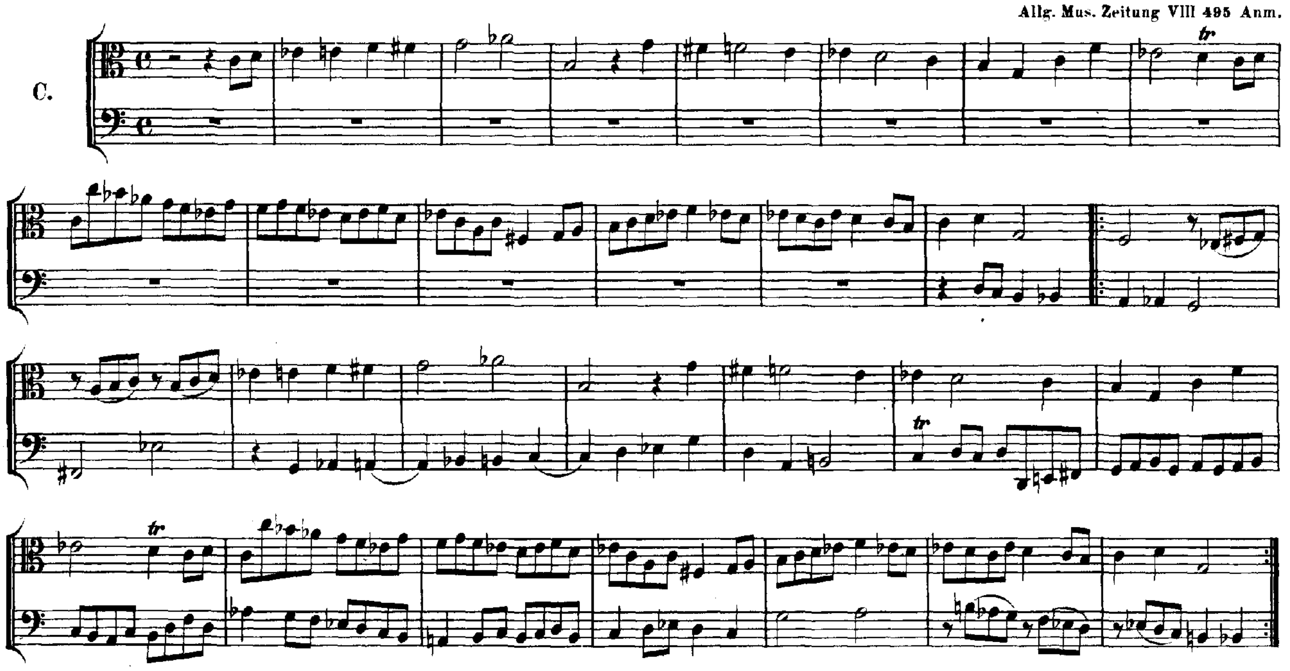


B.

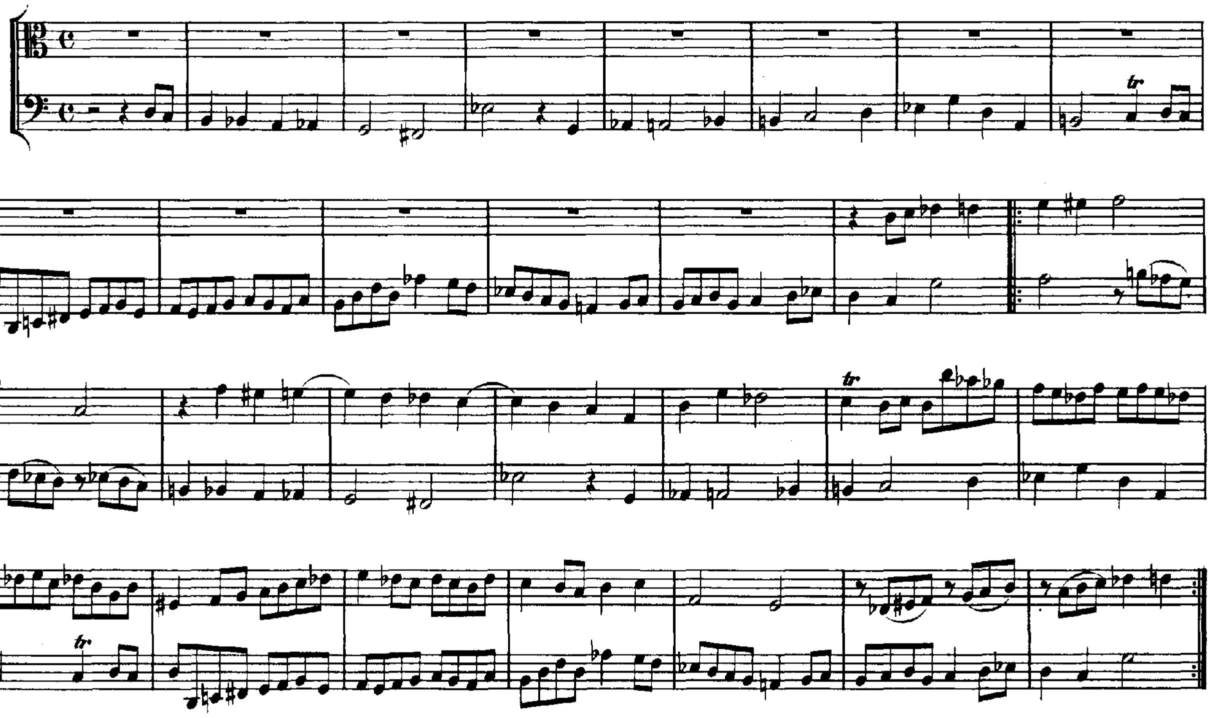


Allg. Mus. Zeitung VIII 495 Anm.

C.

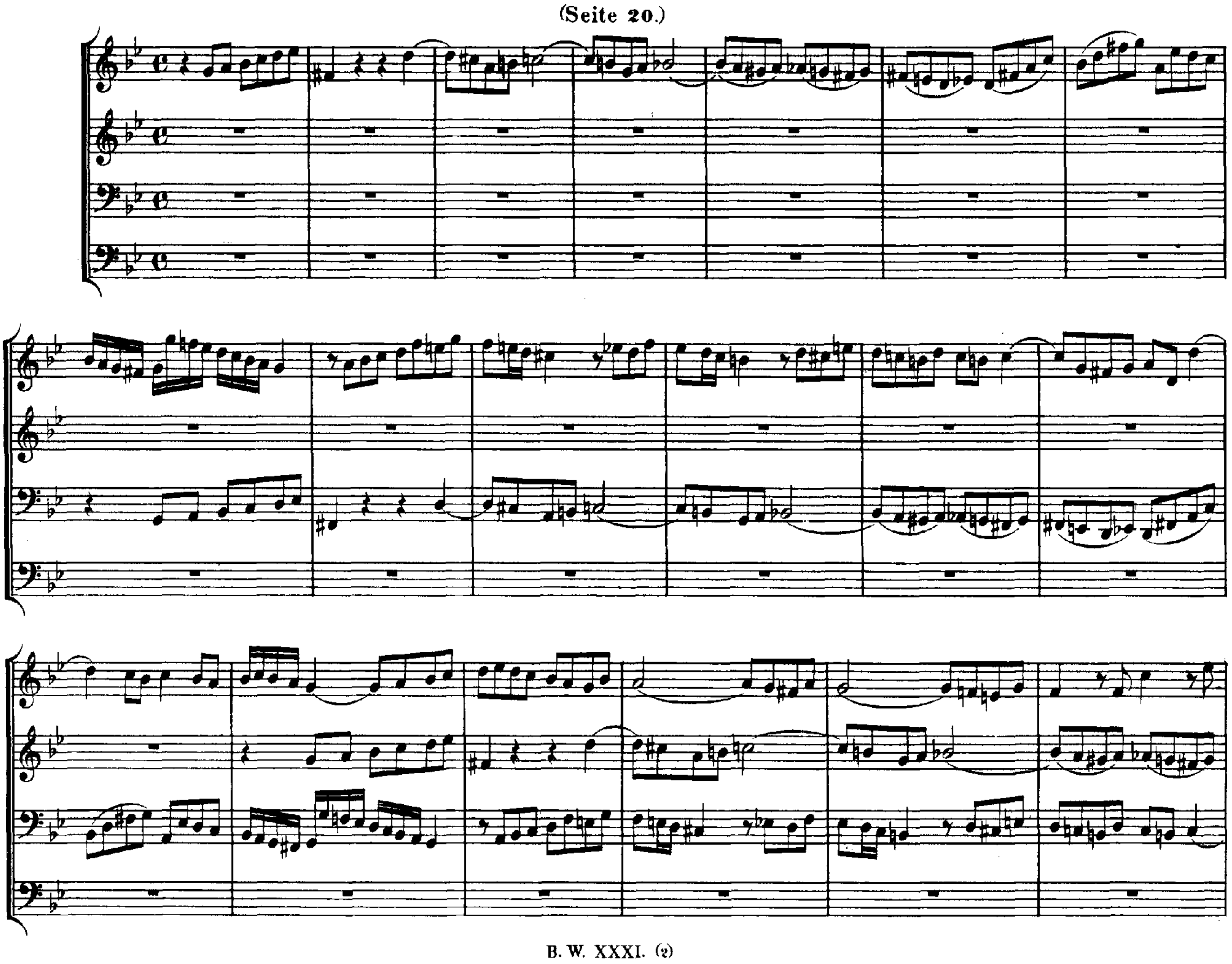


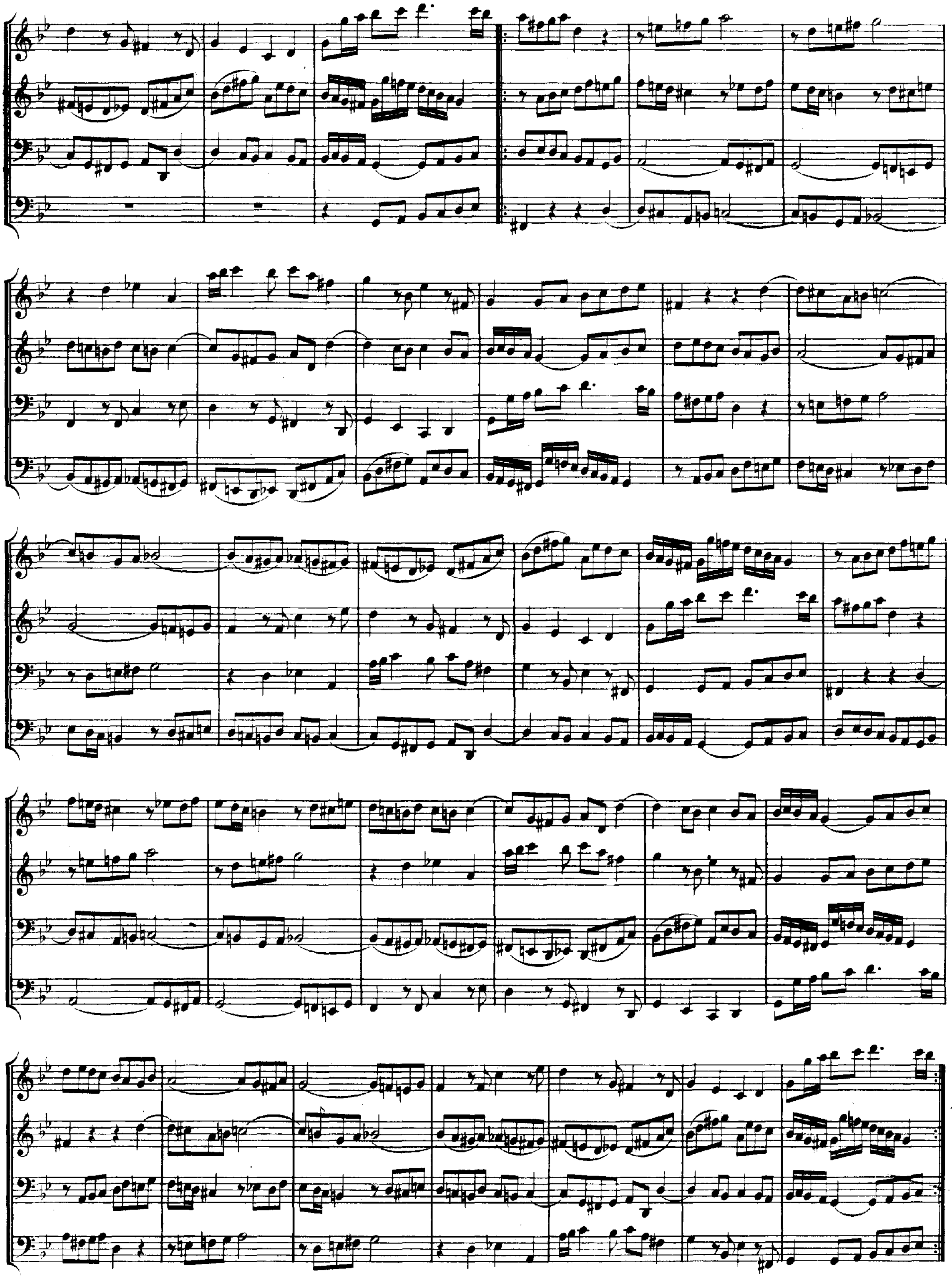
D.



Canon a 4.

(Seite 20.)

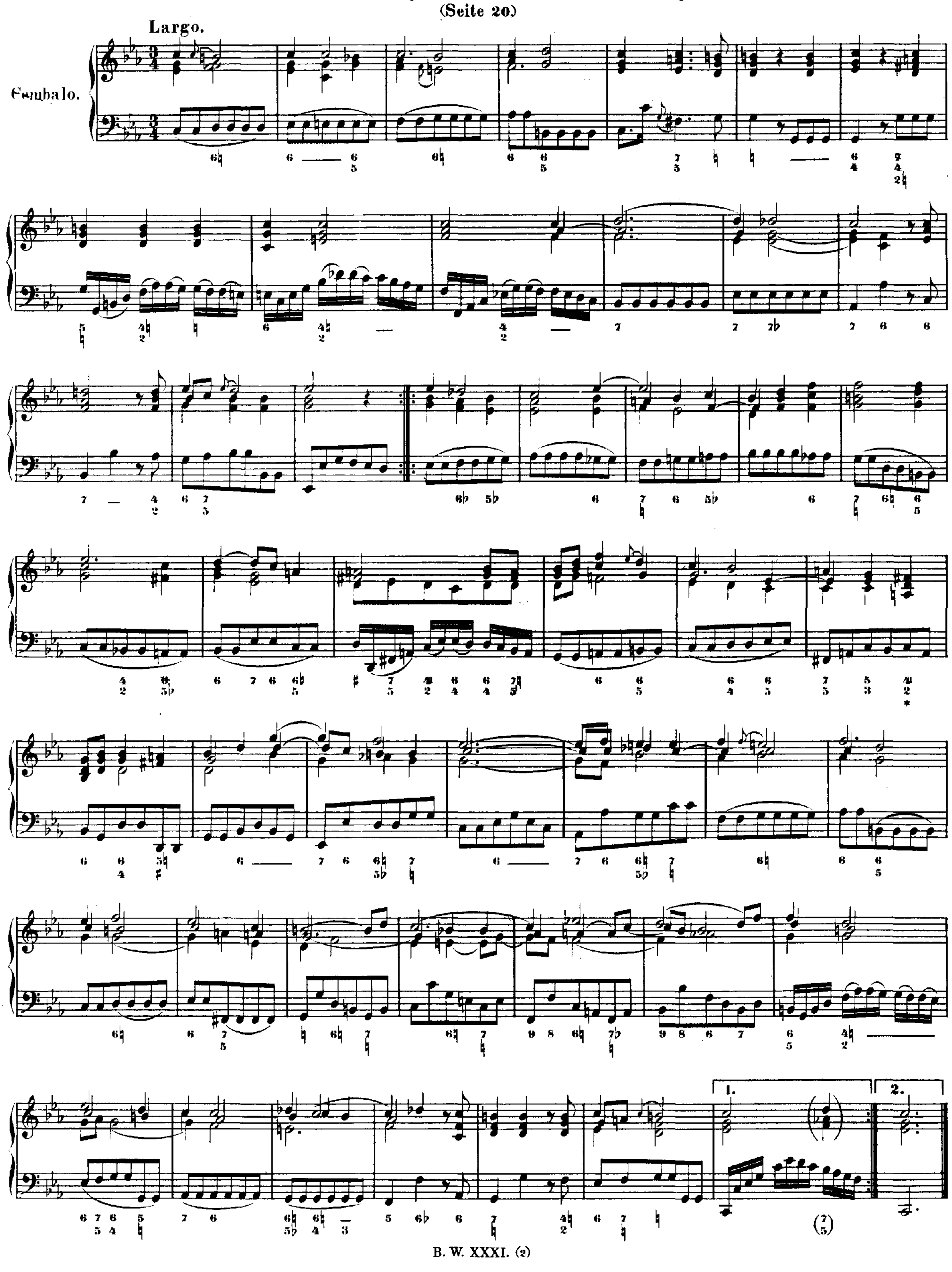


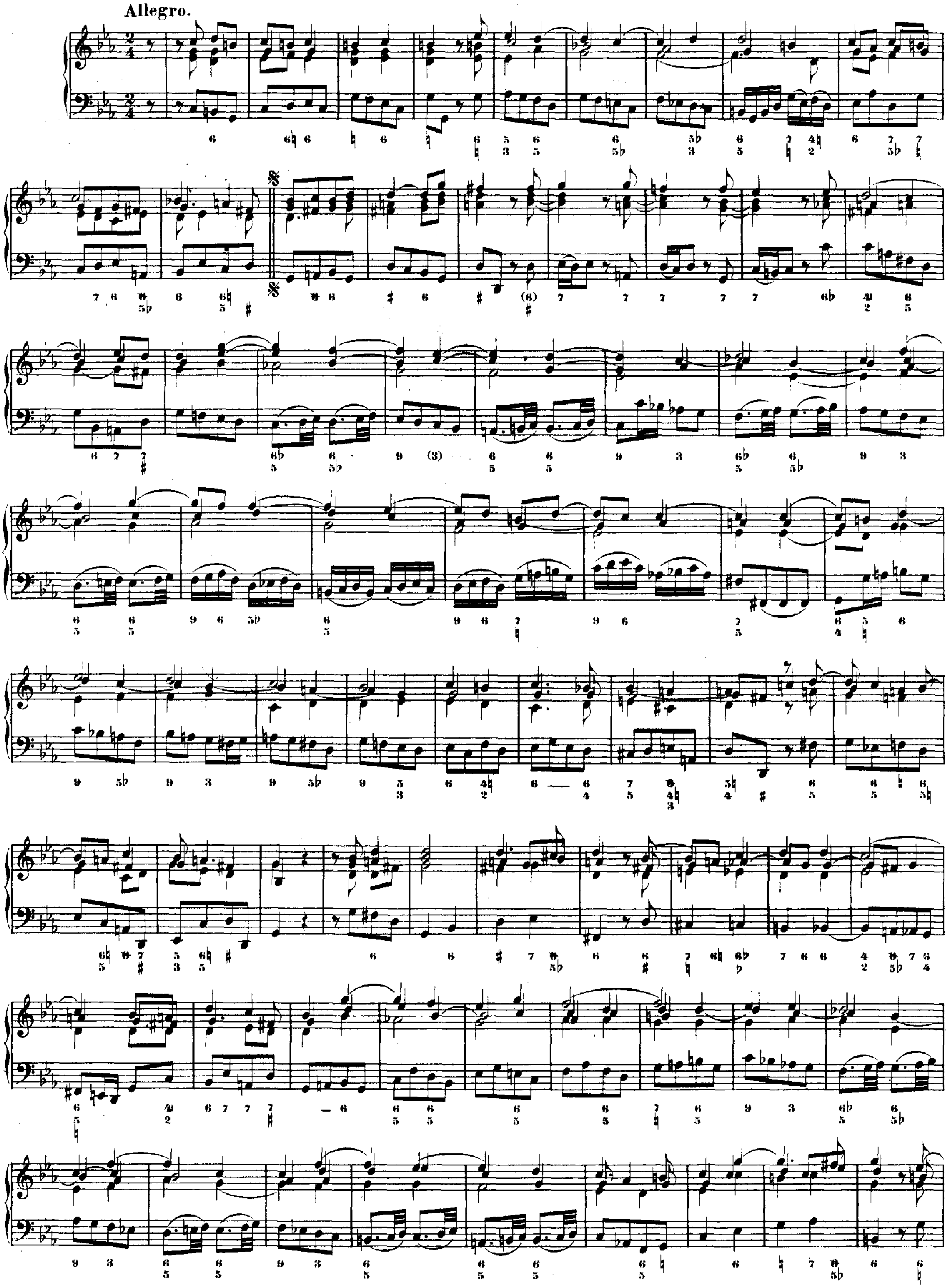


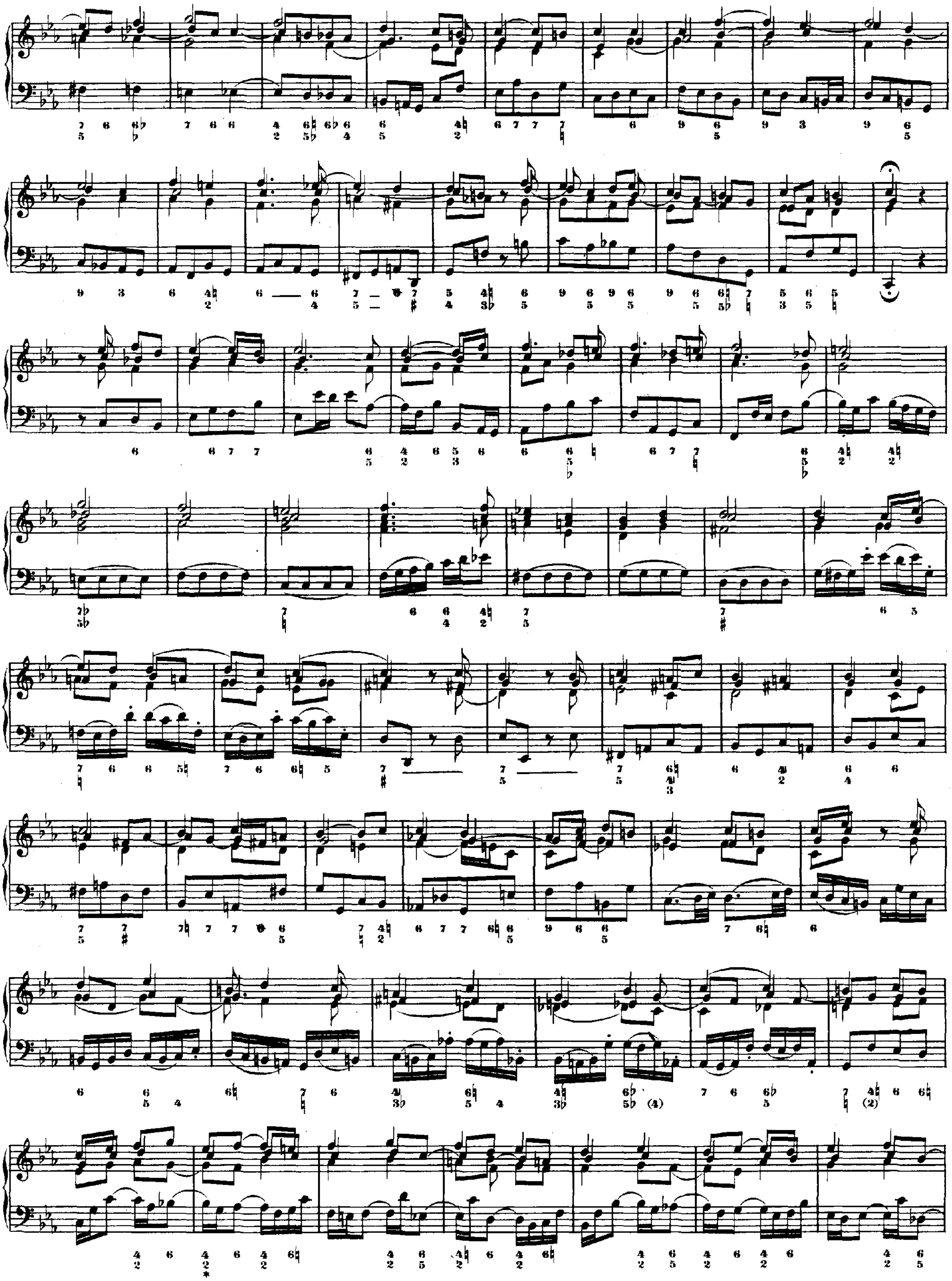
Trio.

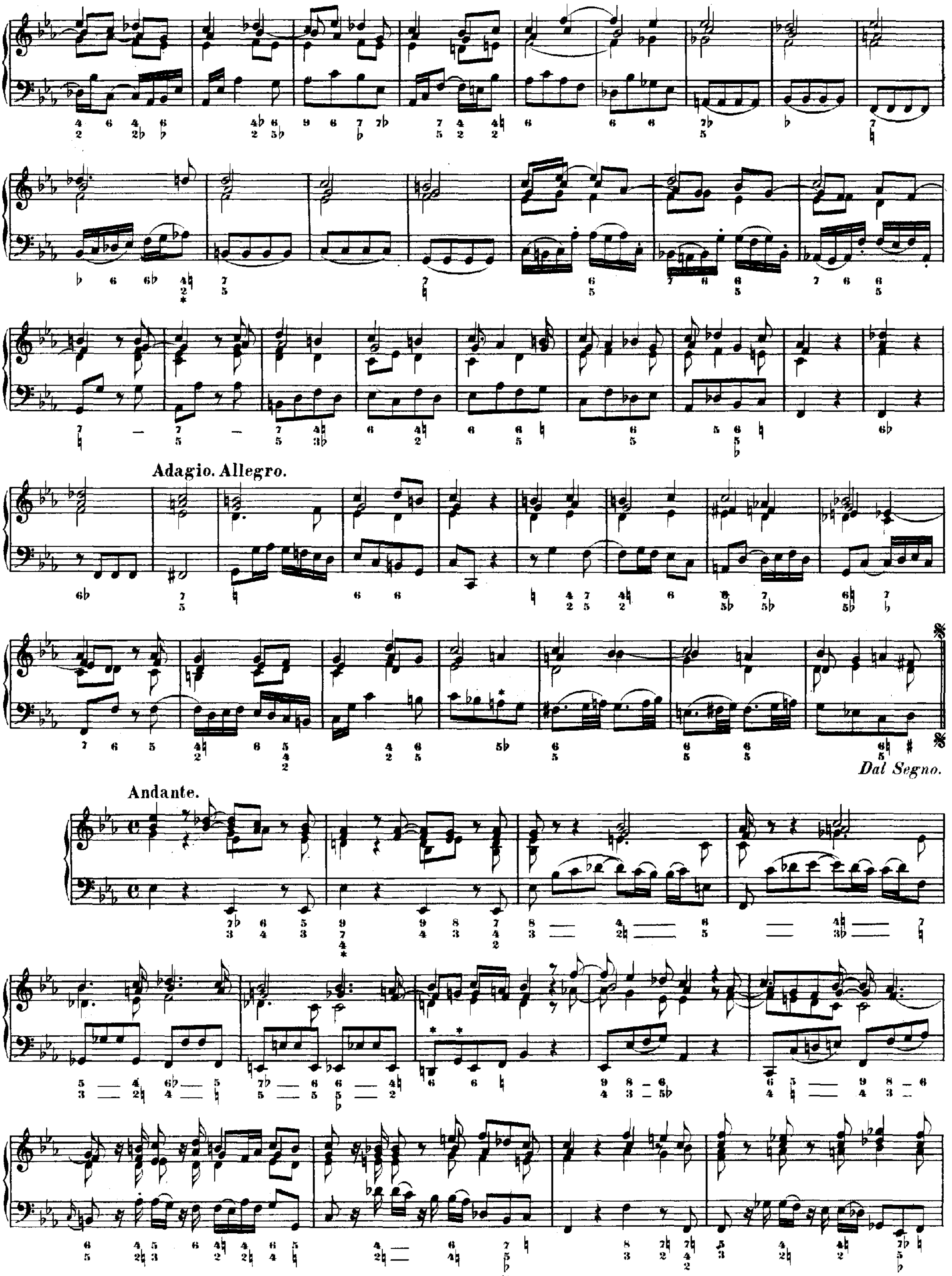
Der Generalbass ausgesetzt von Joh. Phil. Kirnberger.

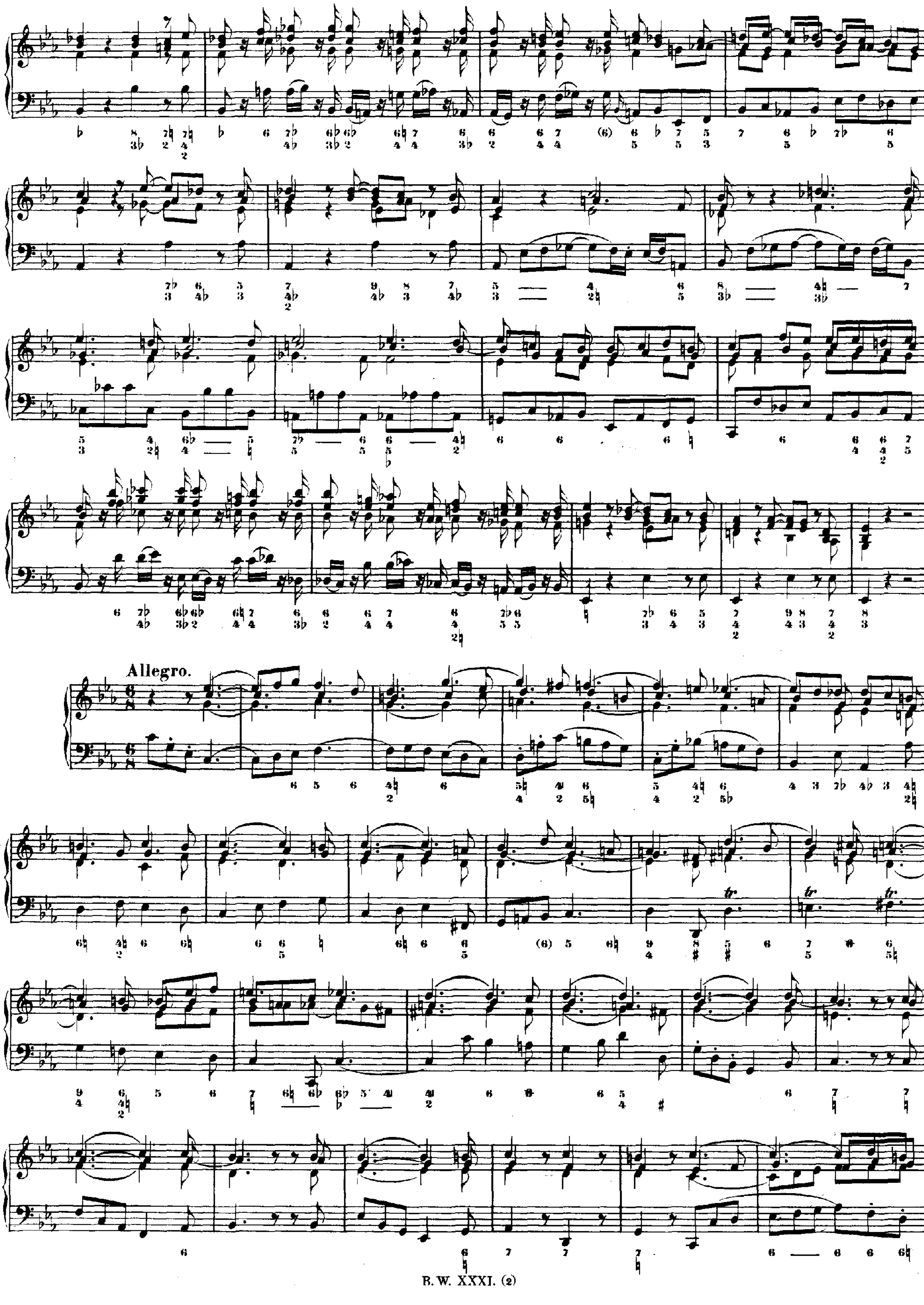
(Seite 20)

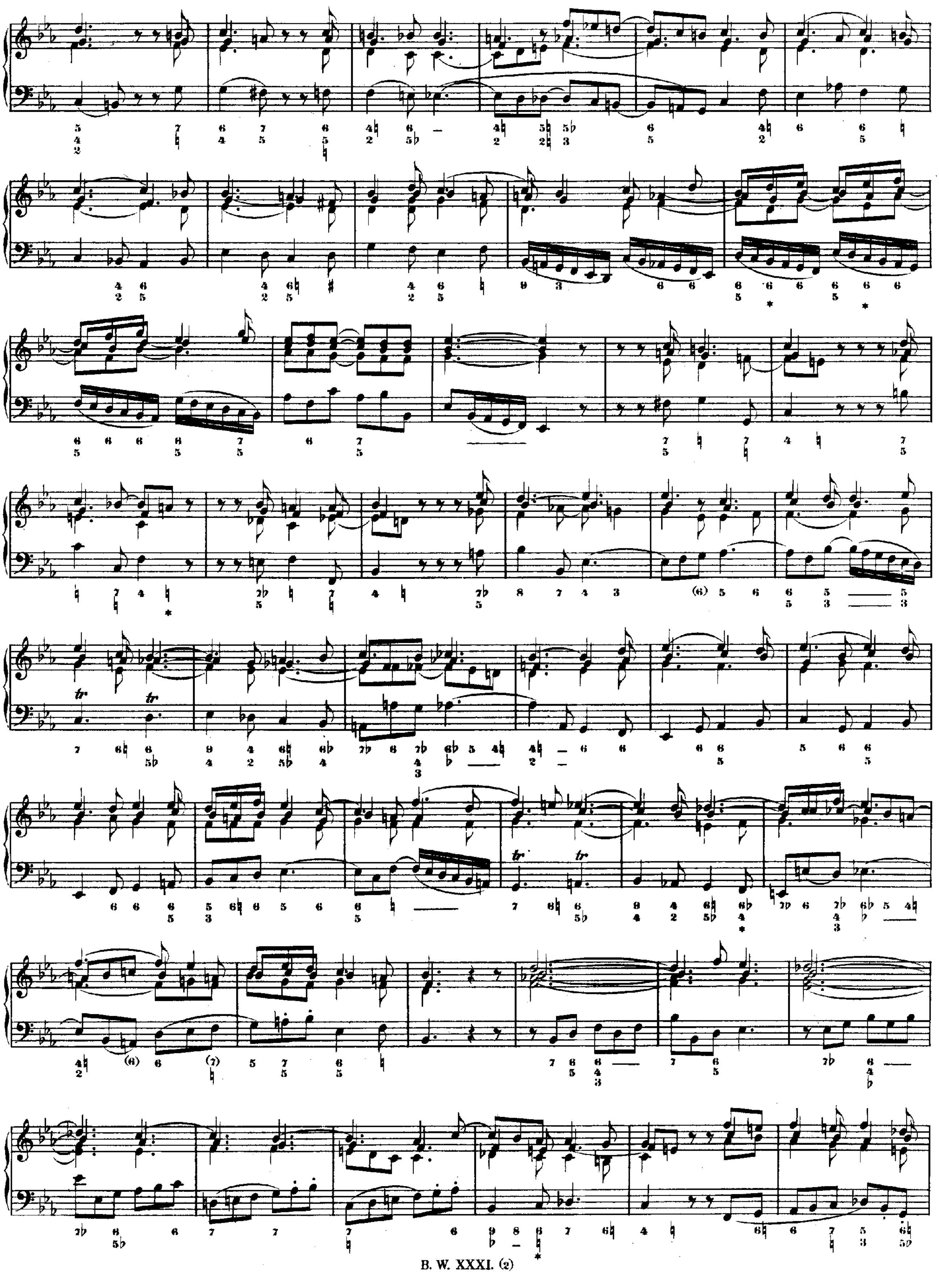


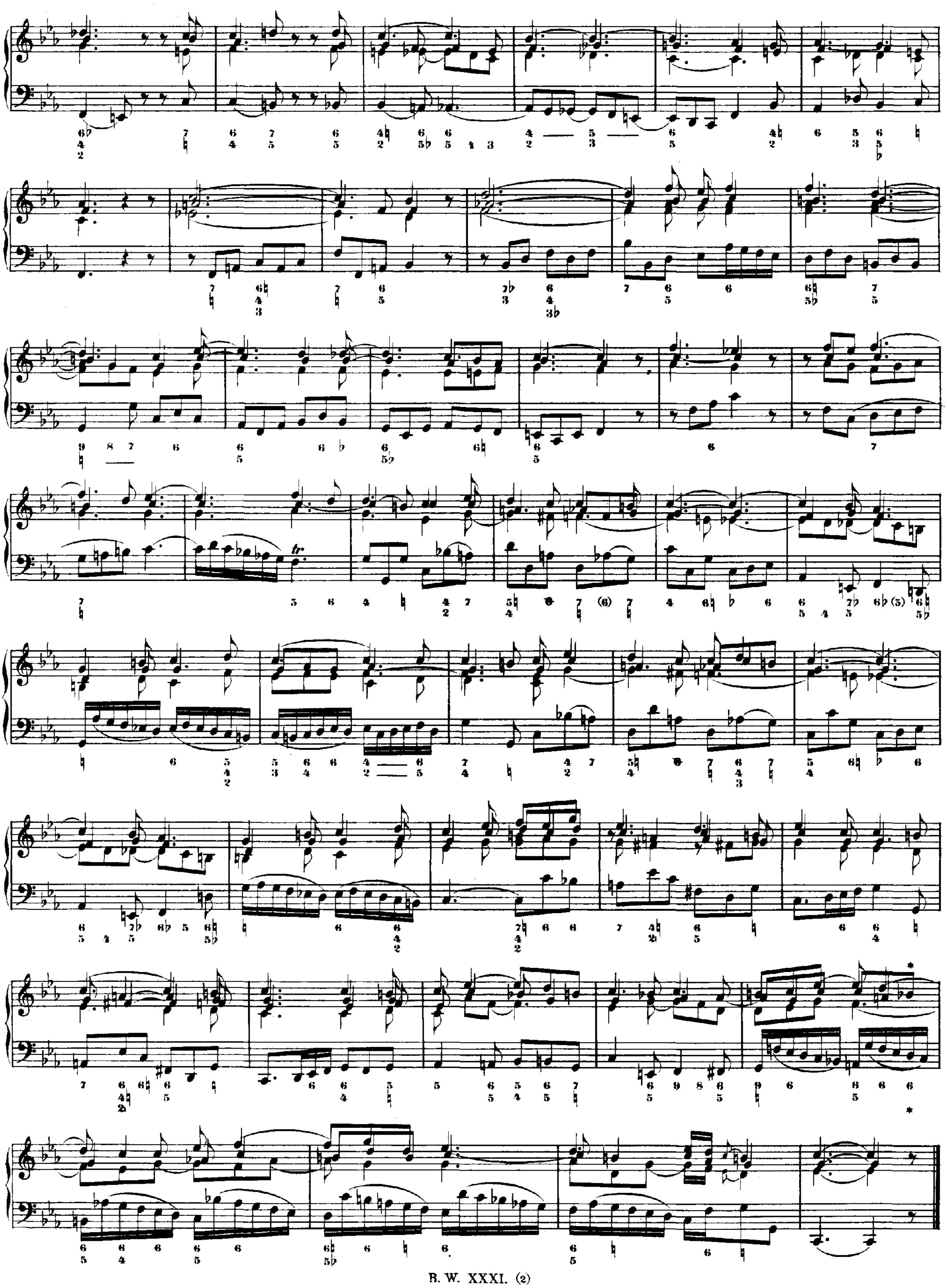

Allegro.




Adagio. Allegro.
Dal Segno.
Andante.


Allegro.





Johann Sebastian Bach's Werke.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft
zu Leipzig.

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel.

Joh. Seb. Bach's

Kammermusik.

Siebenter Band.

Zwei Concerte für drei Claviere
mit Orchesterbegleitung.

No. 1 in Dmoll, No. 2 in Cdur.

Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft

zu Leipzig.

VORWORT.

Concerto I (Seite 3).

Vorlagen:

1. Partiturabschrift im Besitz des Herrn Kammersänger Joseph Hauser in Carlsruhe.
2. Alte Partiturabschrift des ersten und dritten Satzes von der Hand des Clavierspielers Palschau in Petersburg.
3. Neuere Partiturabschrift für Pölchau copirt; hierzu Stimmen für Cembalo I., II., III., Violino I., II., Viola und Basso; nur die Stimme für Cembalo III. ist älteren Ursprunges.
4. Partiturabschrift aus neuester Zeit, früher im Besitz des Grafen Voss Buch.

   Die Vorlagen 2, 3 und 4 bewahrt die Königliche Bibliothek zu Berlin unter Nummer: P. 242, 243 und 244.
5. Partiturabschrift im Besitz der Amalienbibliothek des Joachimthal'schen Gymnasium zu Berlin mit dem Titel: *Concerto | a 3 Cembali concert. | 2 Violini, Viola e Basso continuo | dal Sr. Gio. Sebast. Bach.*

Im Druck erschien das Concert bereits früher in der Peters'schen Bachausgabe, herausgegeben von F. C. Griepenkerl, unter Nr. 258, Verlagsnummer 2983. Nach dem Dörffel'schen Catalog unter Nr. 591 bis 593.

Revisionsbemerkungen:

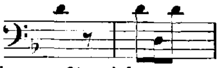
Die Vorlagen 1, 3, 4 und 5 stimmen im Allgemeinen überein: die letztgenannte weicht in den Ornamenten etwas ab. Vorlage 2 weist viele abweichende Lesarten auf. Im letzten Satz verräth sich eine fremde Einmischung: bei den Soli des Cembalo I. und II. ist dem Continuo eine selbstständige Violastimme zugesetzt, welches als unbachisch von der Hand zu weisen ist. Diese Abschrift konnte deshalb von der Redaction nicht benutzt werden.

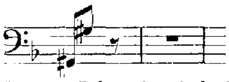
Seite 5, Takt 1, Violino I., zweites Achtel: nach allen Vorlagen $\overline{\overline{fis}}$, wurde in $\overline{\overline{d}}$ geändert; vergleiche den zweitfolgenden Takt.

Seite 6, Takt 8, Cembalo II., erstes Achtel: die Balkenunterlage theils , theils ; dieselbe Ungleichmässigkeit bei den Parallelstellen; wir entschieden uns für erstere Lesart.

Seite 6, {Takt 9, / Takt 10,} Cembalo I., {achte Note / fünfte Note} der Oberstimme, nach Vorlage 5: ♭ vor {$\overline{\overline{e}}$ / $\overline{e}$}; wir folgten den übrigen Vorlagen und liessen das ♭ fort.

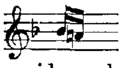
Seite 11, letzter Takt, Violino I., vierte Note: nach den Vorlagen zwischen $\overline{\overline{f}}$ und $\overline{\overline{g}}$ schwankend; wir zogen letztere Version vor.

Seite 14, Takt 6 und 7, Cembalo II.: die Unterstimme theils , theils einen Ton höher; beide Lesarten haben gleiche Berechtigung für sich.

Seite 19, letzter Takt, und Seite 20, erster Takt, Continuo: nach Vorlage 1, 3, 4 und 5:
 ; in diesem einzelnen Falle nahmen wir die Lesart der Vorlage 2 an.

Seite 25, letzter Takt, Cembalo III., sechstes Achtel der Mittelstimme: nach Vorlage 5: $\bar{e}$, nach den übrigen Vorlagen: $\bar{f}$.

Seite 31, Takt 1, Cembalo I.: ♭ vor $\bar{g}$, der ersten Note der Oberstimme, findet sich in allen Vorlagen.

Seite 39, Takt 1, Cembalo II., zweite Note der Unterstimme, nach Vorlage 5: ♮ vor $\bar{c}$, und Takt 2, drittes Achtel derselben Stimme  ; in beiden Fällen glauben wir den Eingriff einer fremden Hand zur Vermeidung des $\overline{cis}$ und *fis* gegen das $\bar{c}$ und *f* des Continuo zu erblicken.

Concerto II (Seite 53).

Vorlagen:

1. Partiturabschrift in Ddur, die oberen Claviersysteme im Sopranschlüssel.
2. Partiturabschrift in Ddur von der Hand des Clavierspielers Palschau in Petersburg, früher im Besitz von G. Pölchau.
3. Partiturabschrift in Ddur im Besitz des Herrn Kammersänger Joseph Hauser in Carlsruhe.
4. Partiturabschrift in Cdur mit dem Titel: *Concert* | *für* | *drei Klaviere* | *mit Begleitung* | *von zwei Violinen, Bratsche u. Bass* | *von* | *Joh. Seb. Bach*, früher im Besitz des Grafen Voss Buch.
5. Alte Stimmen für Cembalo I., II., III.
6. Ein zweites Convolut alter Stimmen für Cembalo I., II., III., Violino I., II., Viola und Basso continuo mit dem Titel: *Concerto in C♮ major* | *a 3 Cembali concertati* | *con* | *Violino Primo* | *Violino Secondo* | *Viola e Basso continuo* | *del Sig^re Giov. Sebast. Bach*, früher im Besitz von G. Pölchau.

   Die Vorlagen 1, 2, 4, 5 und 6 bewahrt die Königliche Bibliothek zu Berlin unter Nr.: P. 245, 242, 246, 141 und 142.
7. Partiturabschrift in Cdur im Besitz der Amalienbibliothek des Joachimthal'schen Gymnasium zu Berlin.

Im Drucke erschien das Concert bereits früher in der Peters'schen Bachausgabe, nach der Vorlage 6 von F. C. Griepenkerl unter Nr. 259, Verlagsnummer 3292, herausgegeben. Nach dem Dörffel'schen Cataloge unter Nr. 594 bis 596.

Revisionsbemerkungen.

Die Originaltonart des Concertes mit Gewissheit angeben zu wollen, ist, da das Autograph sich nicht erhalten hat, unmöglich. Der Herausgeber des Peters'schen Druckes hält die Fassung in *C* für die originale, die in *D* für die transponirte; er stützt sich darauf, dass die beachtungswertheste Abschrift (siehe oben unter Nr. 6), als aus dem Nachlasse C. Ph. E. Bach's stammend, in Cdur stehe, und dass auch Forkel in seiner Bachbiographie diese Tonart als die ursprüngliche bezeichne. In neuerer Zeit hat sich Philipp Spitta (Bachbiographie II. 627, Anmerkung 34), des

33sten Taktes des Adagio wegen, für Ddur erklärt. Grade aus diesem Takte zogen wir eine von Spitta abweichende Folgerung; wir werden an der betreffenden Stelle die näheren Gründe angeben, und entschieden uns, für die Herausgabe die Cdur Tonart zu wählen.

Die Abschriften in *D* weichen von einander ab; die Vorlage 3 ist sehr correct und zeigt manche Ausschmückungen, die, jedenfalls aus einer gewandten Feder geflossen, werth sind, einzeln aufgeführt zu werden; Vorlage 2 liessen wir aus dem beim Concerto I. angegebenen Grunde unberücksichtigt; Vorlage 7 läuft mit Vorlage 6 parallel.

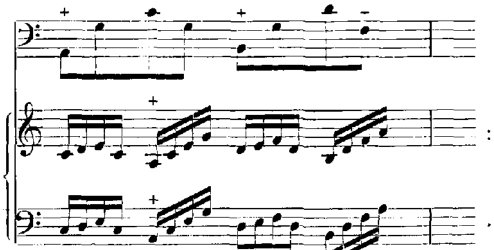
Wichtigere Abweichungen zwischen den Vorlagen lassen wir folgen.

Seite 53, Takt 1, die Tempobezeichnung «*Allegro*» ist der Vorlage 3 entnommen, in den übrigen Vorlagen fehlt sie.

Seite 53, Takt 5 nach Vorlage 3*):

Continuo

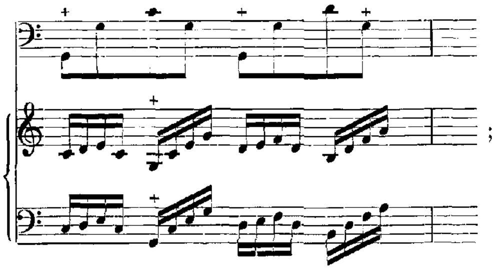
Cembali

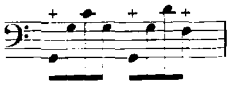


nach Vorlage 4:

Continuo

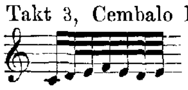
Cembali

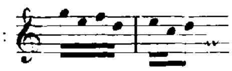


nach Vorlage 6 und 7 die Cembali wie Vorlage 1: Continuo  ;

wir folgten der Vorlage 1.

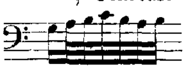
Seite 54, Takt 3, Cembalo III., zweites Viertel der Unterstimme, nach Vorlage 3 die Variante:



Seite 54, Takt 5, Violino I., viertes Viertel ff., nach Vorlage 4, 6 und 7:  ;

wir folgten den übrigen Vorlagen.

Seite 55, Takt 1, Cembalo II., zweites Viertel der Unterstimme, nach Vorlage 3 die Variante:

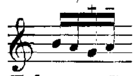


Seite 55, Takt 6, Cembalo I., erstes Viertel der Oberstimme, nach Vorlage 1 eine Terz höher wie der Druck; nach den übrigen Vorlagen gehen die Cembali im Einklange.

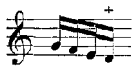
Seite 56, Takt 2, Cembalo III., die drei ersten Noten der dritten Stimme, nach Vorlage 1: *fis* $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{c}}$, nach Vorlage 3: *fis* $\bar{\bar{c}}$ $\bar{a}$, nach Vorlage 4: *fis* $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{d}}$, nach Vorlage 5, 6 und 7: *fis* $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$; wir wählten letztere Lesart. Vergleiche den Paralleltakt Seite 66, Takt 2.

*) Der leichteren Übersicht wegen transponiren wir hier und in der Folge das aus den Ausgaben in *D* Entnommene nach *C*.

Seite 56, Takt 3, Cembalo III., viertes Viertel der Oberstimme, nach Vorlage 4, 5, 6 und 7:

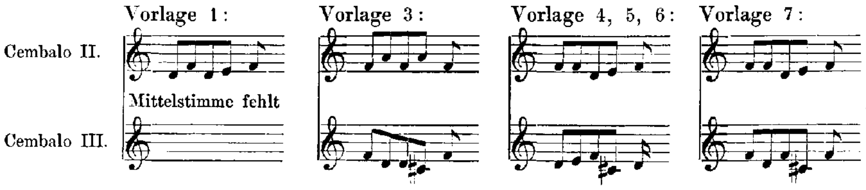

; wir behielten die Fassung der Vorlagen 1 und 3 bei.

Seite 56, Takt 4, Cembalo III., erstes Viertel der Oberstimme, nach Vorlage 1 und 3:


; wir folgten den Vorlagen 4, 5, 6 und 7.

Seite 56, Takt 5, Cembalo II., achtes Achtel der Mittelstimme, nach Vorlage 1: $\bar{e}$, nach den übrigen Vorlagen $\bar{a}$.

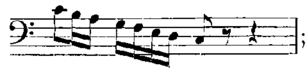
Seite 56, Takt 6, Cembalo II. und III., die Mittelstimmen weichen von einander ab; sie lauten nach



;

für die Mittelstimme des Cembalo II. entschieden wir uns zur Aufnahme der Vorlage 1, für die Mittelstimme des Cembalo III. geben wir eine Conjectur.

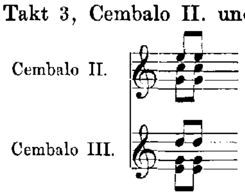
Seite 57, Takt 5, Cembalo III., letzte Note der Unterstimme, nach Vorlage 1 und 3: *h*, die übrigen Vorlagen bringen $\bar{d}$; wir folgten den letzteren.

Seite 58, Takt 1, Cembalo I., die Unterstimme, nach Vorlage 1: ; wir folgten den übrigen Vorlagen.

Seite 58, Takt 5, Cembalo III., letzte Note der Unterstimme, nach Vorlage 1 und 3: $\bar{c}$, nach den übrigen Vorlagen: *g*; —

Seite 59, Takt 1, Cembalo III., sechste und neunte Note der Unterstimme, nach Vorlage 1 und 3: *a* und $\bar{c}$, nach den übrigen Vorlagen: *fis* und $\bar{d}$; in allen drei Fällen behielten wir die Fassung der Vorlagen 1 und 3 bei.

Seite 59, Takt 3, Cembalo II. und III., die beiden ersten Achtel, nach allen Vorlagen:



; das $\bar{\bar{d}}$ des Cembalo III. wird durch Violino II. bestätigt, wir eliminirten deshalb das $\bar{\bar{c}}$ des Cembalo II.

Seite 59, Takt 3, Cembalo II. und III., dreizehnte Note der Unterstimme, nach Vorlage 1: *A*, nach den übrigen Vorlagen: *G*; wir zogen letztere Lesart vor.

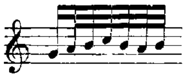
Seite 59, Takt 4, Viola, erstes Achtel, nach allen Vorlagen: $\bar{g}$; wegen des gleichzeitigen $\bar{a}$ des Cembalo III. änderten wir $\bar{g}$ in $\bar{d}$.

Seite 61, Takt 5, Cembalo III., viertes Achtel der Unterstimme, nach Vorlage 1 und 7: $\bar{e}$, nach den übrigen Vorlagen: $\bar{a}$; —

Seite 62, Takt 2, Cembalo I., neunte Note der Unterstimme, nach Vorlage 1: *h*, nach den übrigen Vorlagen: *g*; —

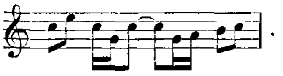
Seite 62, Takt 3, Cembalo II., die drei letzten Achtel der Unterstimme, nach Vorlage 1: $\bar{e}$ *h* *g*, nach den übrigen Vorlagen: $\bar{g}$ $\bar{d}$ *h*; in allen drei Fällen empfiehlt sich die Lesart der Vorlage 1 nicht.

Seite 62, Takt 6, Cembalo I., zweites Viertel der Unterstimme, nach Vorlage 3 die Variante:

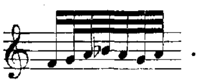

.

Seite 63, Takt 1, Violino II., fünfte Note, nach Vorlage 1, 4, 5, 6 und 7: $\bar{\bar{c}}$; wegen der besseren Einführung in die Mittelstimme wurde $\bar{\bar{c}}$ in $\bar{a}$ geändert; nach Vorlage 3 geht Violino II. den ganzen Takt hindurch unisono mit Violino I.

Seite 63, Takt 5, Cembalo III., die Oberstimme, nach Vorlage 3 die Variante:

.

Seite 65, Takt 1, Cembalo I., zweites Viertel der Unterstimme, nach Vorlage 3 die Variante:

.

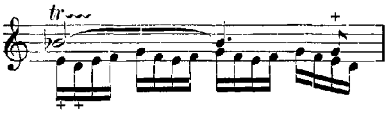
Seite 67, Takt 2, Cembalo I., letzte Note der Unterstimme, nach allen Vorlagen: *e*, wurde in *d* geändert; vergleiche die Unterstimme des Cembalo II. und III.

Seite 67, Takt 4, Cembalo I., vierte Note der Unterstimme, nach Vorlage 1, 4, 5, 6 und 7: *d*, nach Vorlage 3: *a*; wir schlossen uns letzterer Lesart an.

Seite 68, Takt 2, Cembalo III., achtes Achtel des oberen Systemes, nach allen Vorlagen: *c-e-a*; zur Vermeidung des Sprunges zum folgenden Takte hin wechselten wir die Lage des Accordes und notirten denselben als: *a-c-e*.

Seite 68, Takt 3, Cembalo I., der erste Accord der Oberstimme ist in den Vorlagen theils als: *a-fis-a*, theils als *h-fis-a* geschrieben; wir erlaubten uns zur Fortführung des vorhergehenden Accordes *a* und *h* beizubehalten.

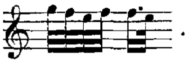
Seite 69, Takt 2, Cembalo I., nach Vorlage 1, 4, 5, 6 und 7:



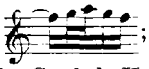
; nach Analogie des vorhergehenden Taktes in der Stimme des Cembalo III. sowie des folgenden Taktes in der Stimme des Cembalo II. sind die mit einem + versehenen Noten verschrieben: das achte Achtel der Oberstimme muss *c*, die beiden ersten Noten der Unterstimme müssen *g f* heissen. Vorlage 3 giebt die richtige Lesart.

Seite 69, Takt 3 und 4, die Stielung des Contrabasses in den vierten Vierteln ist der Vorlage 3 entnommen.

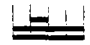
Seite 75, Takt 2, Cembalo I., viertes Viertel der Oberstimme, nach Vorlage 3 die Variante:

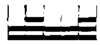
.

Seite 75, Takt 4, Cembalo I., oberhalb der siebenten Note der Oberstimme nach Vorlage 1, 4, 5, 6 und 7 ein Zeichen, wie ein aufrechtstehender Doppelschlag aussehend; die Bindung spricht dagegen, dass eine Verzierung gedacht gewesen, das Zeichen wurde fortgelassen.

Seite 77, Takt 6, Cembalo III., viertes Viertel der Oberstimme, nach Vorlage 1: ; wir folgten den übrigen Vorlagen. Vergleiche den vorhergehenden Takt des Cembalo II.

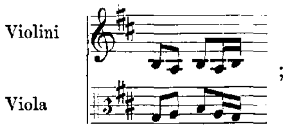
Im *Adagio* sind nach Vorlage 3 zwei anzuzweifelnde Balkenunterlagen zu verzeichnen:

1) Seite 79, Takt 2, Cembalo I., viertes Viertel der Oberstimme: ; vergleiche den vorhergehenden Takt.

2) Seite 80, Takt 4, Cembalo I., drittes Viertel der Oberstimme: ; das *e* der Viola spricht gegen diese Lesart.

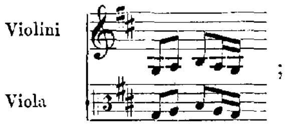
Seite 82, Takt 2, Violini und Viola, zweites und drittes Viertel:

1) Nach Vorlage 1 (in diesem Falle nicht transponirt):



;

2) Nach Vorlage 2 und 3 (ebenfalls nicht transponirt):

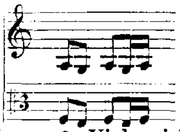


;

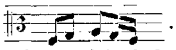
3) Nach Vorlage 4 und 6:

Violini

Viola


;

4) Nach Vorlage 7: Violini wie Lesart 3, Viola nicht ausgeschrieben, sondern mit einem Zeichen versehen, welches andeuten soll, dass sie mit dem Continuo zu gehen habe.

Betrachten wir zuerst Lesart 3, so ist die Stimme der Viola unzweifelhaft falsch, nach dem im ganzen Adagio durchgeführten Hauptmotiv müsste sie heissen: . Die Abweichung vom Hauptmotiv in der Stimme der Violinen erklärt sich dadurch, dass für den Ton *f*, den die Violinen nicht haben, der Ton *a* substituirt worden ist. Diese Änderung des Motivs mag die Veranlassung gegeben haben, dass man das ganze Concert einen Ton höher nach *D* transponirt hat, um auf diese Weise, wie Lesart 2 zeigt, die Ursprünglichkeit des Motivs wiederherzustellen. Die Violinstimme der Lesart 1 bestätigt, dass eine Transposition des Werkes von *C* nach *D*, und nicht umgekehrt, stattgefunden hat, denn die erste, dritte und fünfte Note «*h*» können nur dadurch erklärt werden, dass dem Copist eine Abschrift in *C* vorgelegen hat, die er, was wenigstens diesen Fall betrifft, mechanisch einen Ton höher gelegt hat. Angenommen, die Originaltonart des Werkes wäre *D* gewesen, so wüssten wir auch nicht einen einzigen Grund aufzufinden, weshalb man es hätte nach *C* transponiren sollen.

Ferner sei erwähnt, dass der in den *D*-Ausgaben vorkommende Ton $\overset{\equiv}{e}$ (Seite 64, Takt 1, Cembalo II., vierzehnte Note) uns als Urtext höchst bedenklich erscheint. Der höchste Ton in den Cembalostimmen Bach's schwankt zwischen $\overset{\equiv}{c}$ und $\overset{\equiv}{d}$; $\overset{\equiv}{c}$ wird erreicht im ersten Theil des Wohltemperirten Clavieres (im zweiten kommt im Praeludium XVII, Takt 68 einmal $\overline{\overline{des}}$ vor), in den englischen und französischen Suiten, in den 15 Inventionen und 15 Sinfonien etc., $\overset{\equiv}{d}$ dagegen in den 6 Partiten, Kammerconcerten etc. Soweit unsere Kenntniss reicht, machen hiervon Ausnahmen die Cembalostimmen der Suite für Clavier und Violine (Jahrgang IX), in welcher der Ton $\overset{\equiv}{e}$, und des Concertes für Flöte, Violine und Clavier etc. (Jahrgang XVII Nr. 8), in welchem sogar der Ton $\overset{\equiv}{f}$ vorkommt. Dieses vorausgeschickt, möge eine Betrachtung der von Bach für Cembalo umgearbeiteten Werke eigener und fremder Composition in Bezug auf die Tonhöhe folgen. Vergleichen wir

1) die Violinconcerte Bach's in A moll, E dur und D moll (Jahrgang XXI[1] Nr. 1, 2, 3) mit den Umarbeitungen für Clavier in G moll, D dur und C moll (Jahrgang XVII Nr. 7, 3 und XXI[2] Nr. 3),
2) die Violinconcerte Antonio Vivaldi's in E dur, G dur, B dur und H moll (Opus 3 Nr. 12, Nr. 3, Opus 4 Nr. 1, Opus 3 Nr. 10) mit den Umarbeitungen Bach's für Clavier in C dur, F dur, G dur und A moll (Peters'sche Bachausgabe Nr. 217 Concert 5, 7, 9 und Nr. 260), so sind diese Concerte sämmtlich abwärts transponirt worden, zum Theil aus dem Grunde, um den Ton $\overset{\equiv}{e}$ zu vermeiden. Es ist kaum anzunehmen, dass Bach bei dem uns vorliegenden Concerte den Ton $\overset{\equiv}{e}$ eingeführt haben sollte, den er anderwärts absichtlich meidet*).

---

*) J. Adlung schreibt in seiner Musica mechanica organoedi (II. Band § 573. Berlin, 1768) über den Tonumfang der Cembali: «Nach Praetorii Zeit hat sich das Clavier der Orgeln sehr geändert, und diese Veränderung hat sich auch mit andern Instrumenten, die Claviere haben, zugetragen, wie man denn schon längst die Clavichordien von *C* bis $\overset{\equiv}{c}$ gemacht mit allen Semitoniis, oder besser zu reden, mit allen clavibus chromaticis. Nach und nach hat man das Clavier immer mehr erweitert, und oben zwar wenig, etwann das $\overset{\equiv}{d}$ (doch gar selten) unten aber noch viel claves eingerückt, und werden etliche gar bis ins 16füssige *C* gemacht, dass man also oft 5 ganze Oktaven drauf hat.» Der Tonumfang unserer heutigen Flügel hat sich nach und nach erweitert; Haydn, Mozart und Beethoven in seinen ersten Werken überschreiten $\overset{\equiv}{f}$ nicht. Derselbe Prozess mag sich zu Bach's Zeiten mit den Cembali vollzogen haben. Wir glauben keine Zufälligkeit, sondern eine gebotene Nothwendigkeit darin zu erblicken, wenn in einzelnen Sammelwerken $\overset{\equiv}{c}$, in anderen $\overset{\equiv}{d}$ als höchster Ton erscheint: zuerst hat Bach ein bis $\overset{\equiv}{c}$, dann ein bis $\overset{\equiv}{d}$ reichendes Cembalo zur Verfügung gestanden. In späterer Zeit müssen die Instru-

Seite 83, Takt 1, nach Vorlage 1, 4, 5, 6 und 7 eine Fermate auf der ersten Note sämmtlicher Stimmen, nach Vorlage 3 fehlt sie. Eine Fermate auf der ersten Note des Cembalo I. bei der Balkenunterlage ist undenkbar, auf der dritten Note ist sie möglich. Es galt zu entscheiden, ob das Gebälk in zu ändern, oder ob die Fermate fortzulassen sei. In Anbetracht, dass in ersterem Falle die Überleitung zum Folgenden verloren gehen würde, entschlossen wir uns, der Vorlage 3 zu folgen.

Seite 83, Takt 6, Cembalo III., letzte Note der Oberstimme, nach Vorlage 6: $\bar{d}$; wir folgten den übrigen Vorlagen.

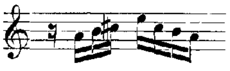
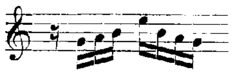
Seite 84, Takt 1, Cembalo III., erste Note der Oberstimme, nach Vorlage 5: $\bar{c}$, nach den übrigen Vorlagen: $\bar{e}$.

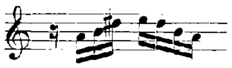
Seite 84, zweite Accolade, Takt 1: das *Allegro* hat nach Vorlage 1, 3 und 4 das Vierviertelzeichen: C, nach Vorlage 5, 6 und 7: ¢.

Seite 88, Takt 7, zweites Achtel sämmtlicher Bässe schwankt nach den Vorlagen zwischen *f* und *gis*; wir wählten letzteres.

Seite 88, Takt 10, drittes Achtel sämmtlicher Bässe nach allen Vorlagen: *Fis*, dagegen Cembalo II., viertes Achtel der Oberstimme $\bar{f}$; es scheint eine Absichtlichkeit vorzuliegen.

Seite 90, Takt 6, Cembalo III., erstes und zweites Viertel der Oberstimme:

nach Vorlage 1 ; nach Vorlage 4 ;

nach Vorlage 3, 5, 6 und 7 .

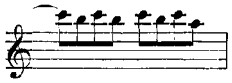
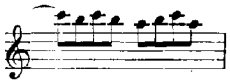
Erstere Lesart ist harmonisch undenkbar, letztere wegen der Octavenparallelen mit dem Continuo zum zweiten Viertel hin unwahrscheinlich, die mittlere die annehmbarste, weil sie in der ersten Hälfte die in der ganzen Periode angewendeten Folgen von zwei Secundenschritten innehält, auch bis auf den Ton $\bar{g}$, der befremdend ist, harmonisch passt.

Seite 92, Takt 3, Violino II. und Oberstimme des Cembalo II., vor der dritten Note $\bar{\bar{d}}$ nach Vorlage 4, 5, 6 und 7 ein ♯, nach Vorlage 1 fehlt dieses, dagegen steht vor der zweiten Note $\bar{\bar{d}}$ des folgenden Taktes ein ♮. Den Ton $\overline{\overline{dis}}$ als unrichtig anzunehmen, liegt kein Grund vor, wenn er auch mit dem $\bar{\bar{d}}$ der ersten Violine zusammenfällt, ebenso wie im folgenden Takte das $\overline{\overline{cis}}$ mit dem $\bar{\bar{c}}$. Vorlage 3 bringt das ♮ vor $\bar{\bar{d}}$ auch vor der vierten Note der ersten Violine und der Oberstimme des Cembalo I., was wohl nicht zu rechtfertigen ist.

Seite 92, Takt 10, Cembalo II., ♭ vor der dritten Note $\bar{h}$ der Oberstimme findet sich nur in der Vorlage 7; gerechtfertigt ist es nach Seite 88 Takt 5.

Seite 96, Takt 2, Cembalo II., letzte Note der Oberstimme, nach allen Vorlagen: $\bar{\bar{g}}$; wir schrieben hierfür $\bar{\bar{a}}$.

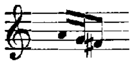
Seite 97, Takt 3, Cembalo I., die Oberstimme nach Vorlage 1, 4, 5, 6 und 7:

; nach Vorlage 3: ;

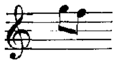
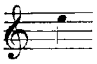
nach den Parallelstellen Seite 96 Takt 8 und Seite 97 Takt 1 der Oberstimme des Cembalo III. bz. II. wäre Vorlage 3 mit Ausnahme der zweiten Note, die $\bar{\bar{\bar{d}}}$ heissen müsste, richtig. Wir änderten in diesem Sinne.

---

mente in grösserem Tonumfange gebaut worden sein, es finden sich im Neuen Palais bei Potsdam zwei Cembali des Königs Friedrich des Grossen, die bereits den Ton $\bar{\bar{\bar{e}}}$ haben. Wilhelm Rust führt (Jahrgang IX, Seite XIV) ein Cembalo an, das sogar den Ton $\bar{\bar{\bar{f}}}$ besitzt. Ob Bach ein bis $\bar{\bar{\bar{e}}}$ bzw. $\bar{\bar{\bar{f}}}$ reichendes Cembalo besessen, darüber ist uns freilich nichts überliefert worden, die obengenannten Ausnahmefälle sprechen aber dafür. Es ist hier nicht der Ort, es liessen sich aber vielleicht Schlüsse auf die Entstehungszeit der Cembalowerke Bach's ziehen, wenn man dieselben nach den vorhandenen obersten Tönen gruppirte.

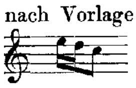
Seite 97, Takt 3, Cembalo III., erstes Viertel der Oberstimme, nach Vorlage 3 die Variante:
 .

Seite 97, Takt 5, zweite Note *c* sämmtlicher Bässe wäre nach Seite 84, zweite Accolade, Takt 2 in *cis* zu verwandeln.

Seite 99, Takt 5, Violino I., viertes Viertel nach Vorlage 1, 4, 6 und 7:
 ; nach Vorlage 3:  ; wir entschieden uns für die Stielung der letztgenannten Lesart, nahmen jedoch an, dass die Note einen Ton zu tief gerathen sei.

Seite 100, Takt 5 und 6, Cembalo I., die ♯♯ vor den vierten Noten f sind der Vorlage 1 entnommen, in den übrigen Vorlagen fehlen sie.

Seite 100, Takt 9, Cembalo I., achte Note nach Vorlage 4, 5, 6 und 7: $\bar{g}$, nach Vorlage 1: $\bar{a}$.

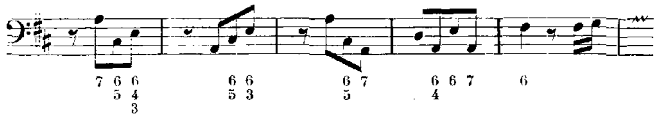
Seite 102, Takt 12, Violino I., erstes Viertel, nach Vorlage 3 die Variante:  .

Eisenach, im September 1885.

Paul Graf Waldersee.

Berichtigung zum dreissigsten Jahrgang.

In der Cantate «*So du mit deinem Munde bekennest Jesum*» ist der Continuo Seite 109, Takt 9 bis 13 zu ändern; die Abschrift, welche als Vorlage gedient hat, ist an dieser Stelle fehlerhaft. Die Cantate «*Ich lebe mein Herze*» — sie hat der Redaction nicht vorgelegen — bringt den richtigen, also lautenden Notentext:

 .

Concert

in D moll

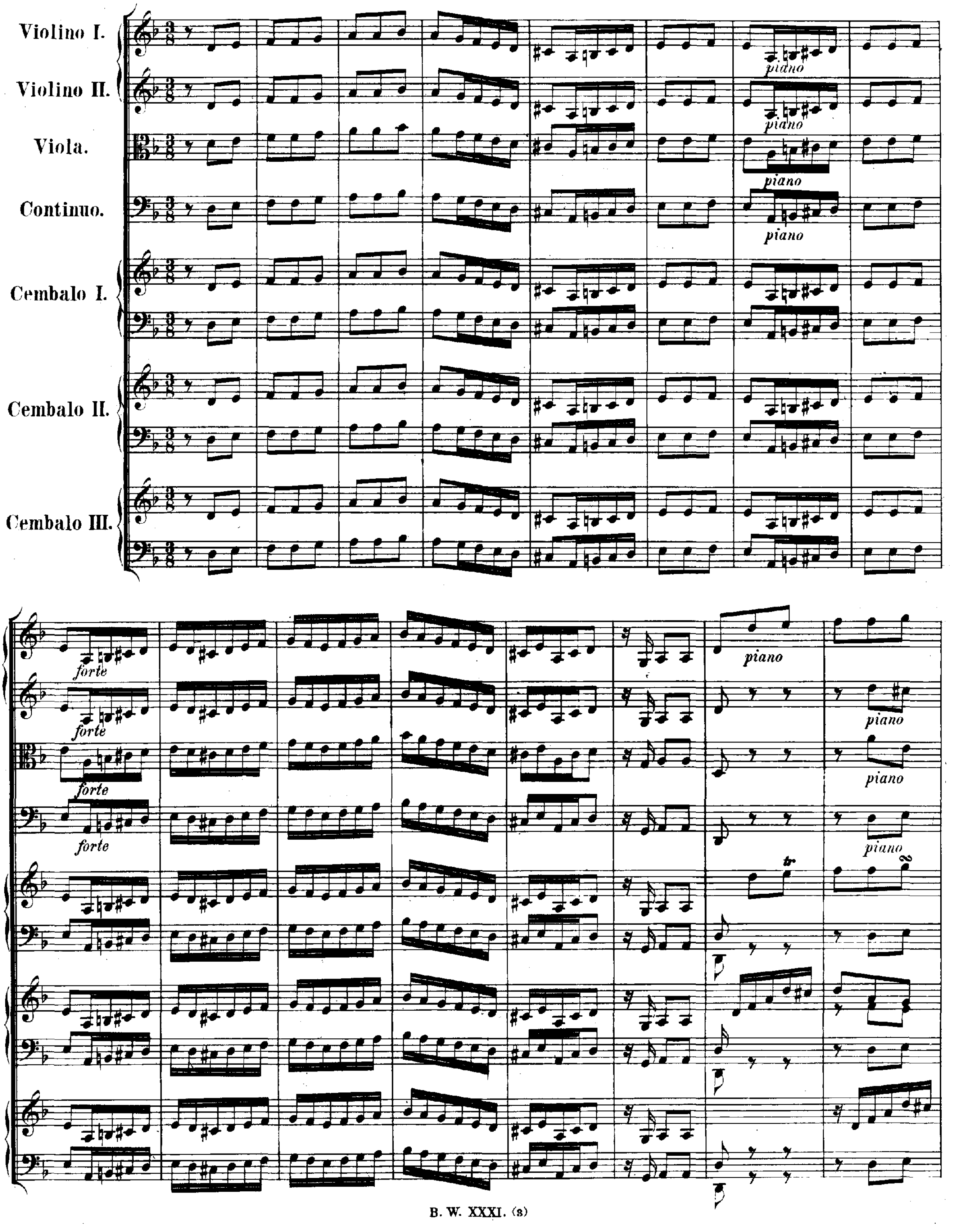
für drei Claviere

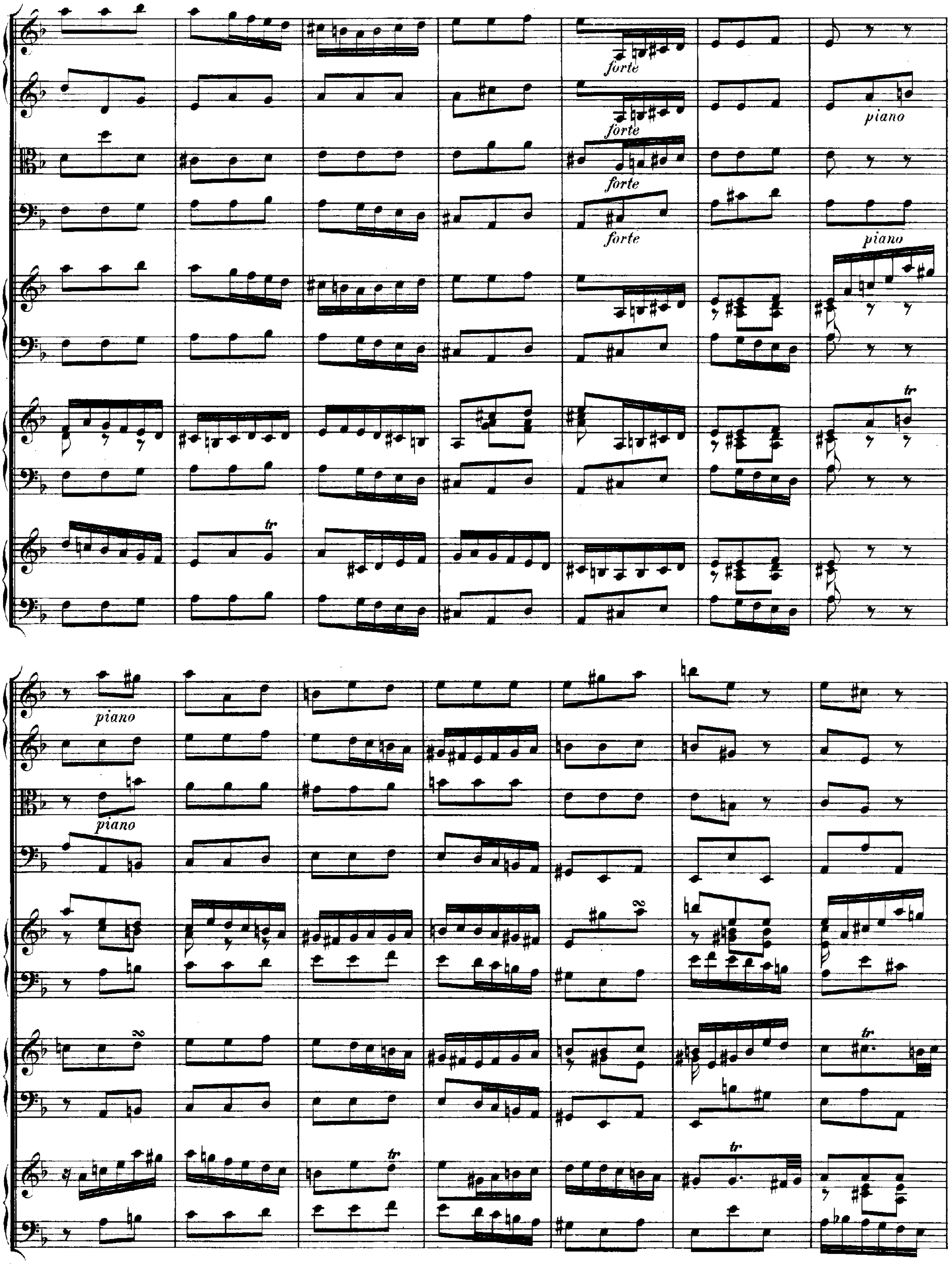
mit Begleitung von

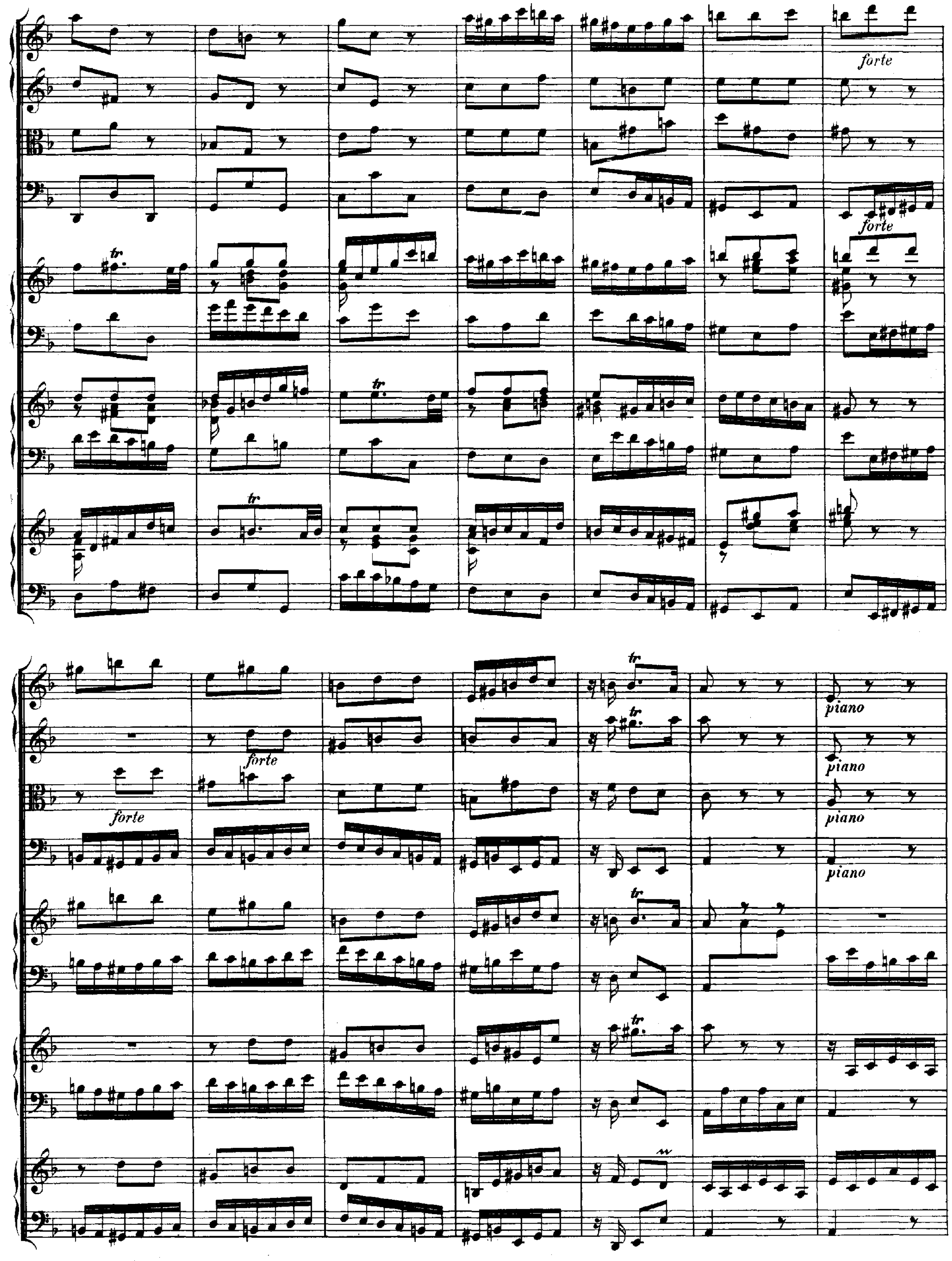
zwei Violinen, Viola und Continuo.

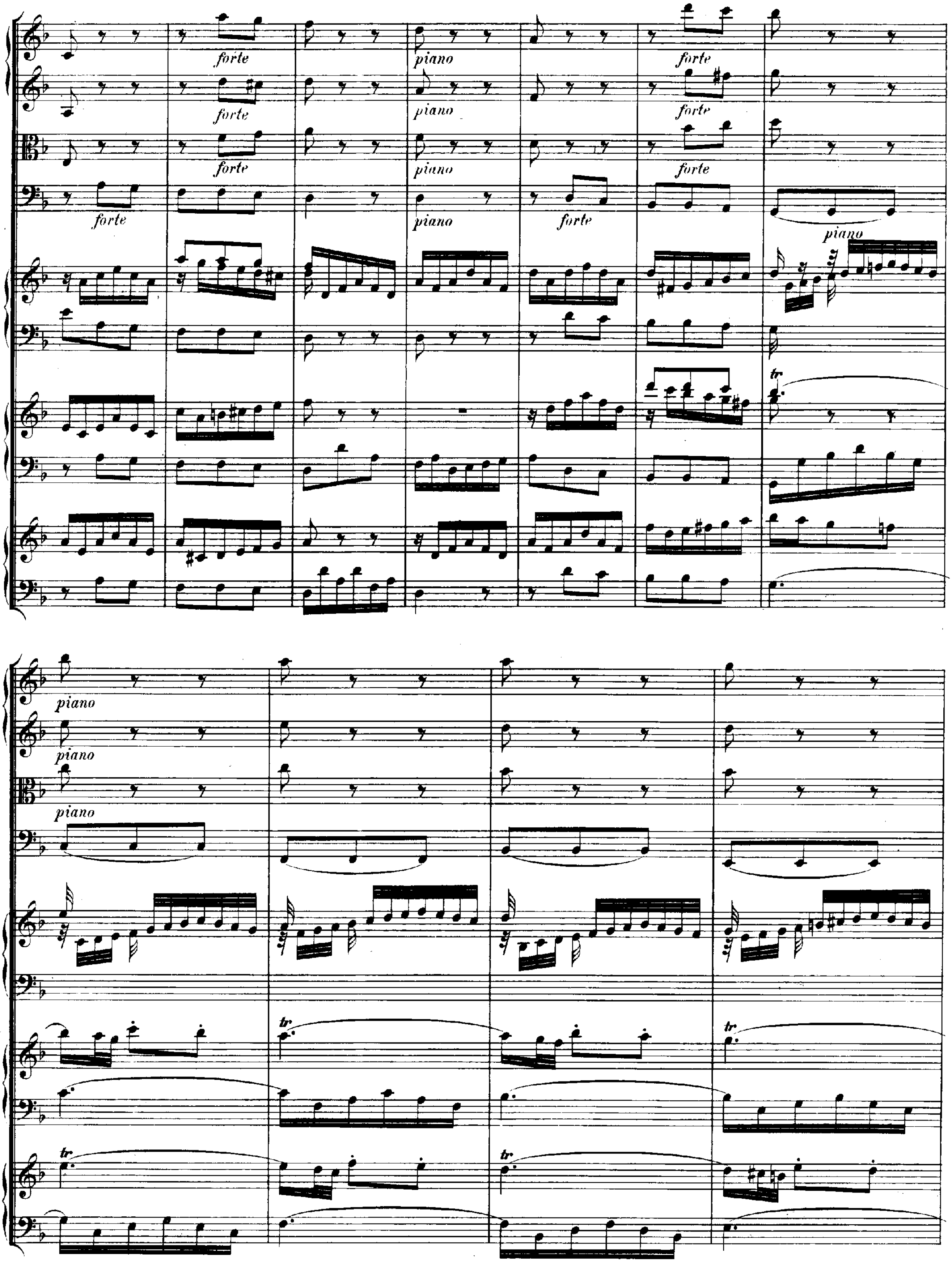
No. 1.

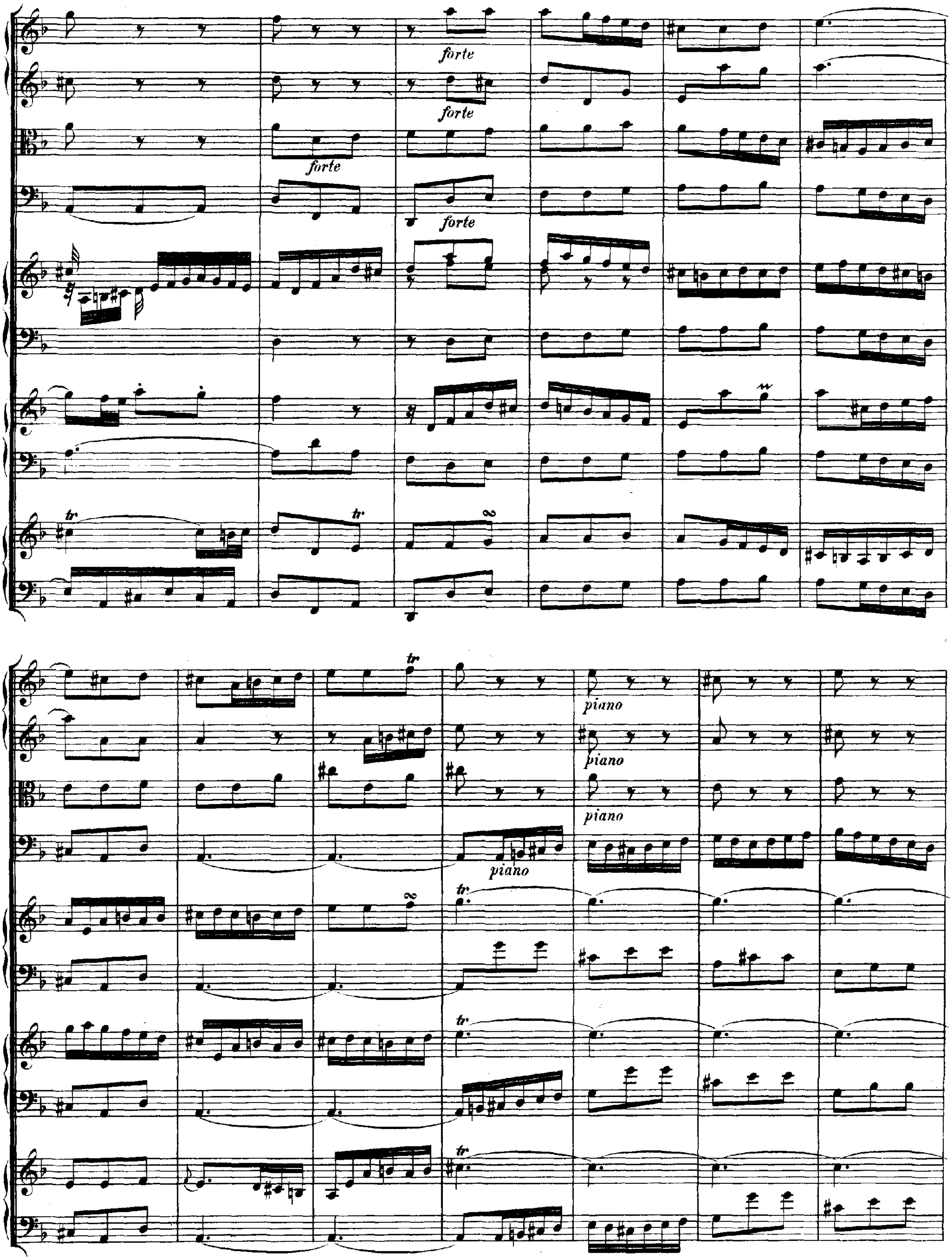
CONCERTO I.

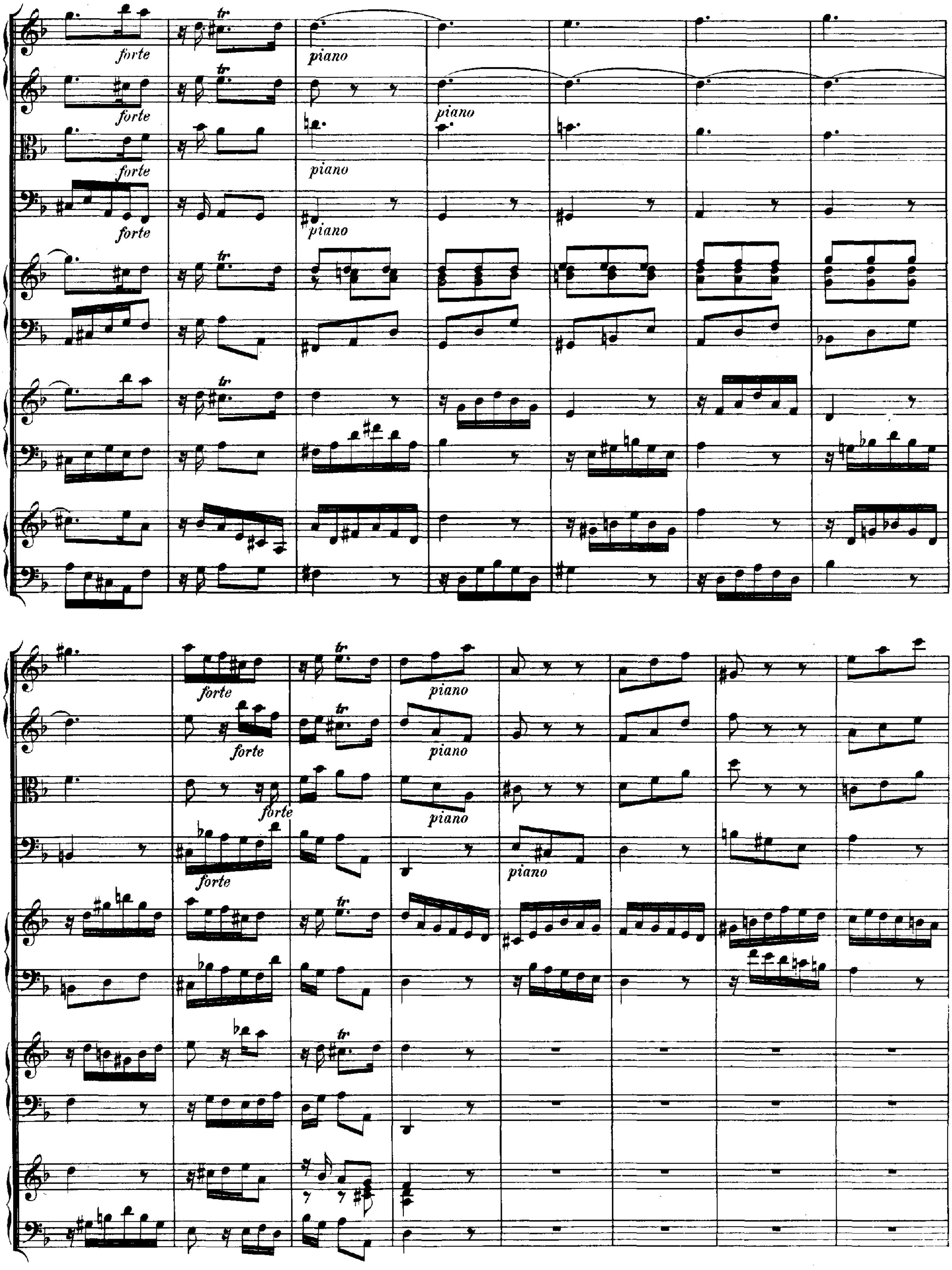

Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.
Cembalo I.
Cembalo II.
Cembalo III.
piano
forte
tr

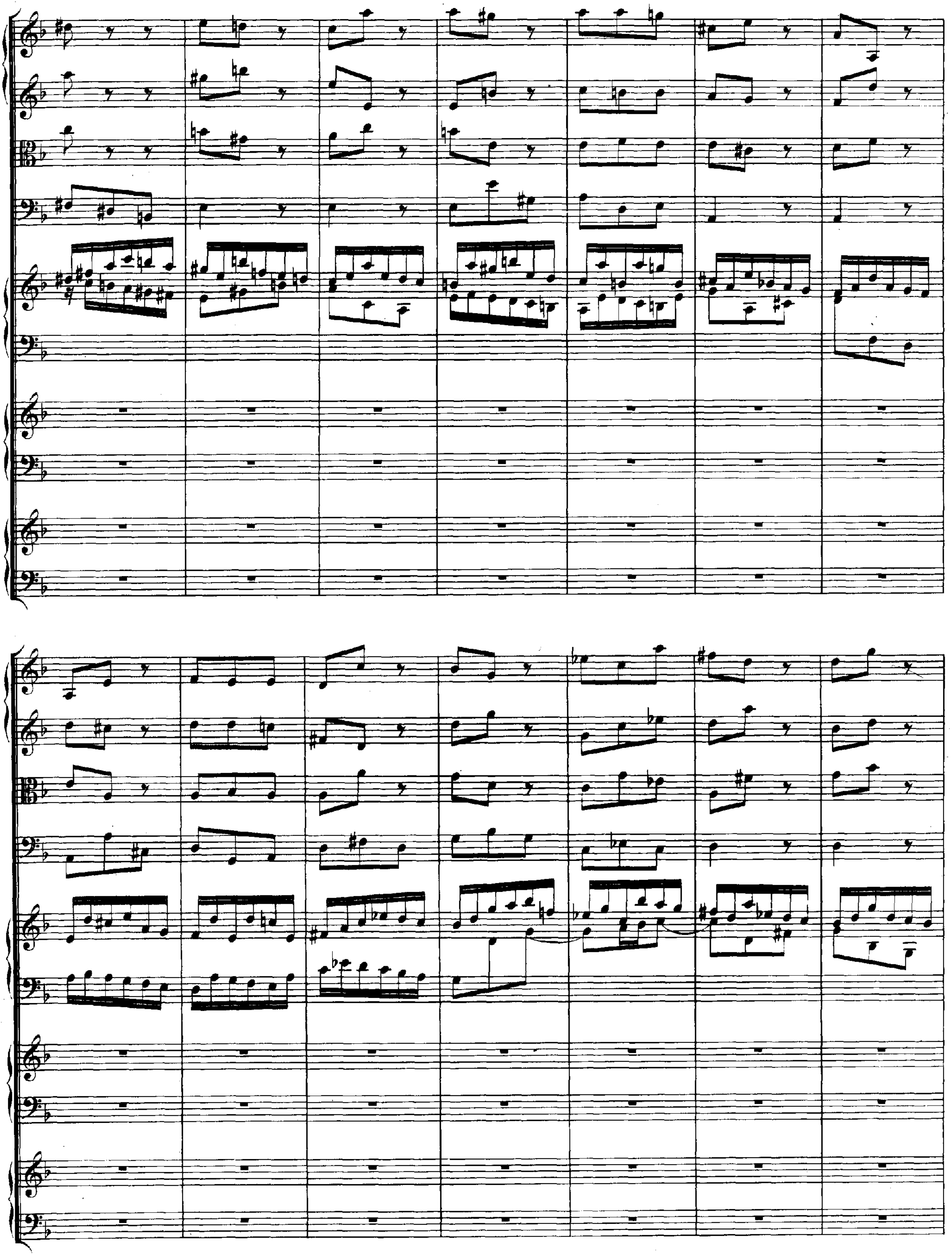

forte
forte
forte
forte
piano
piano
tr
tr
piano
piano
tr
tr
tr
tr

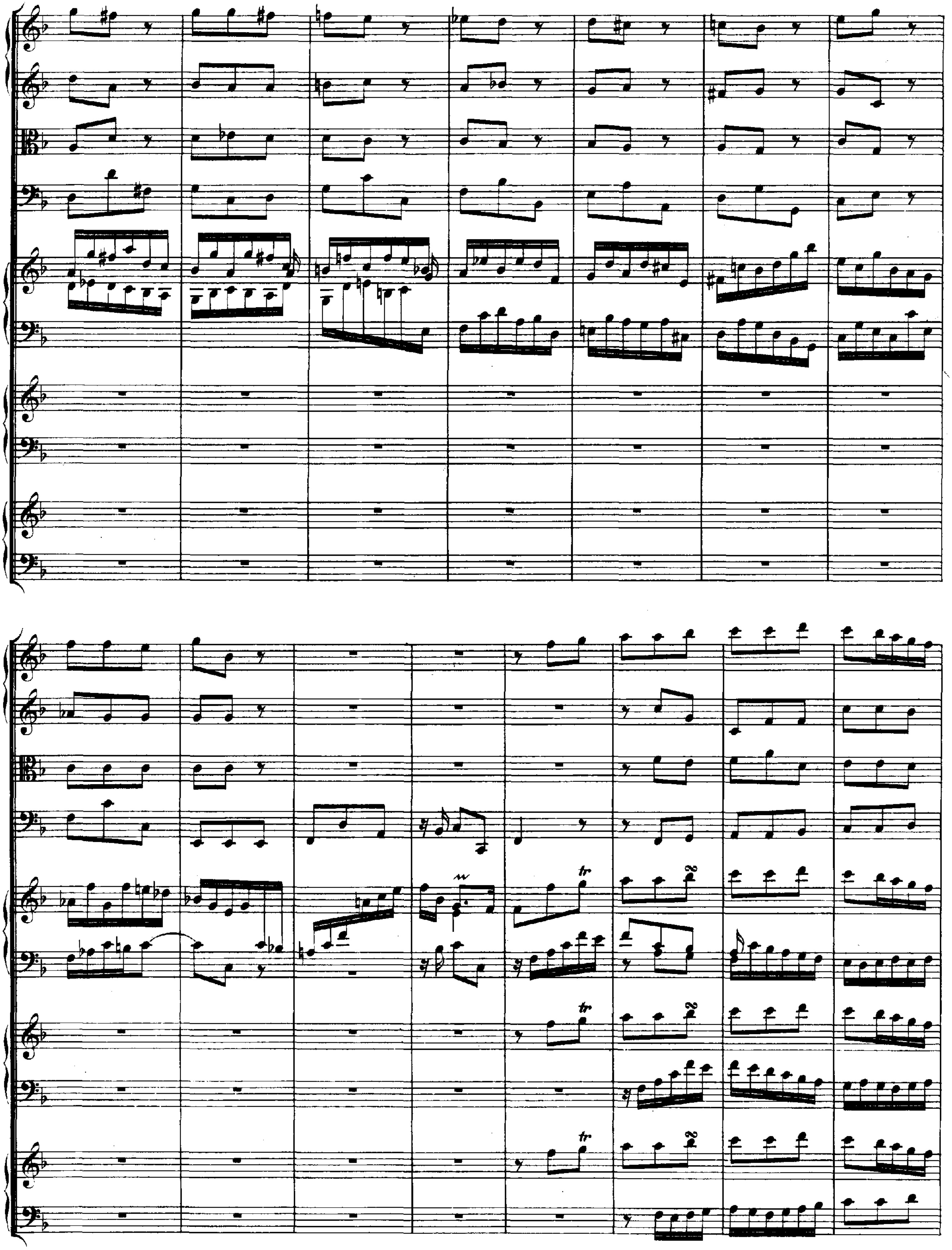

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano

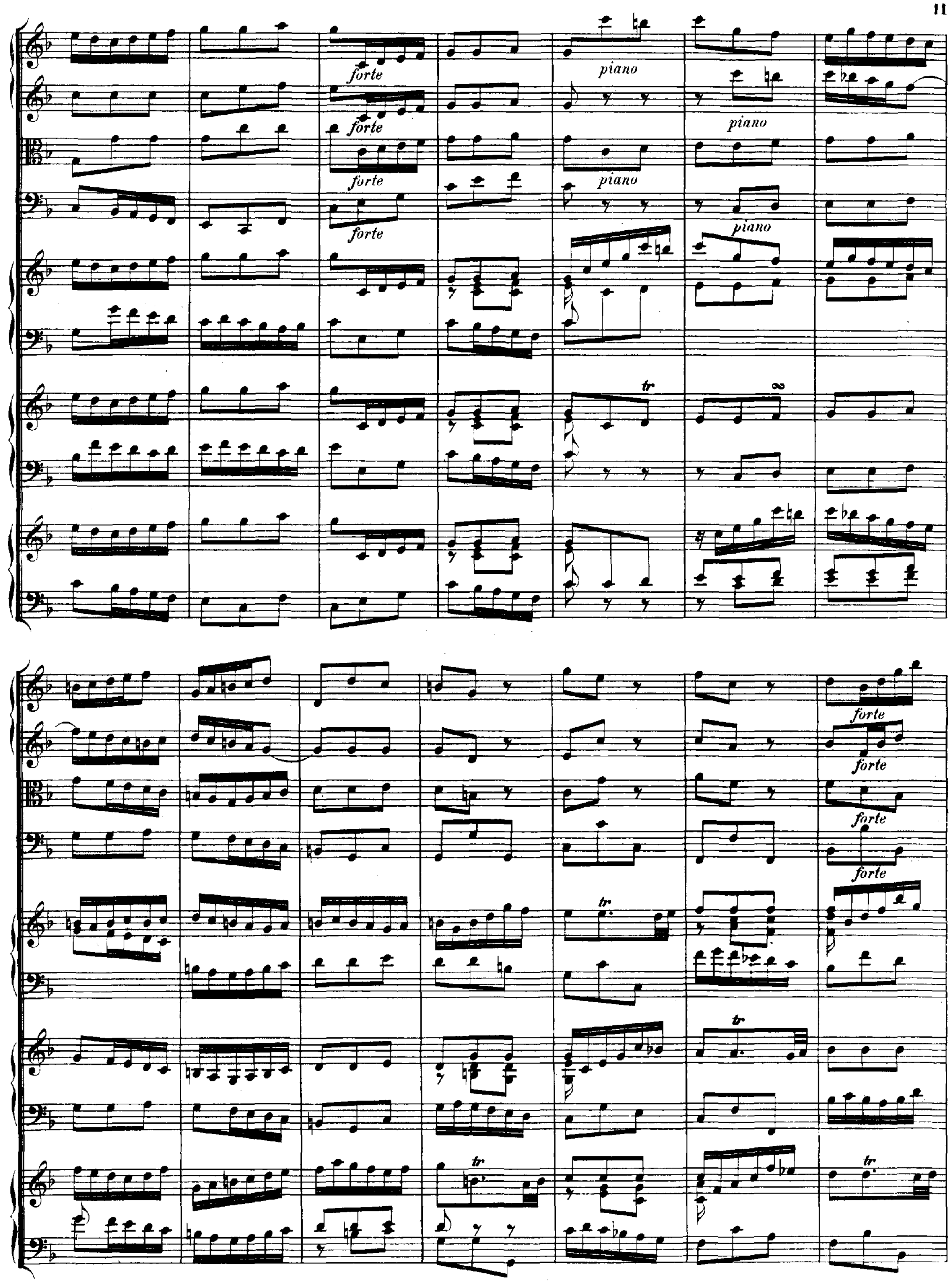

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte
piano
tr
piano
piano
piano
tr
tr
tr

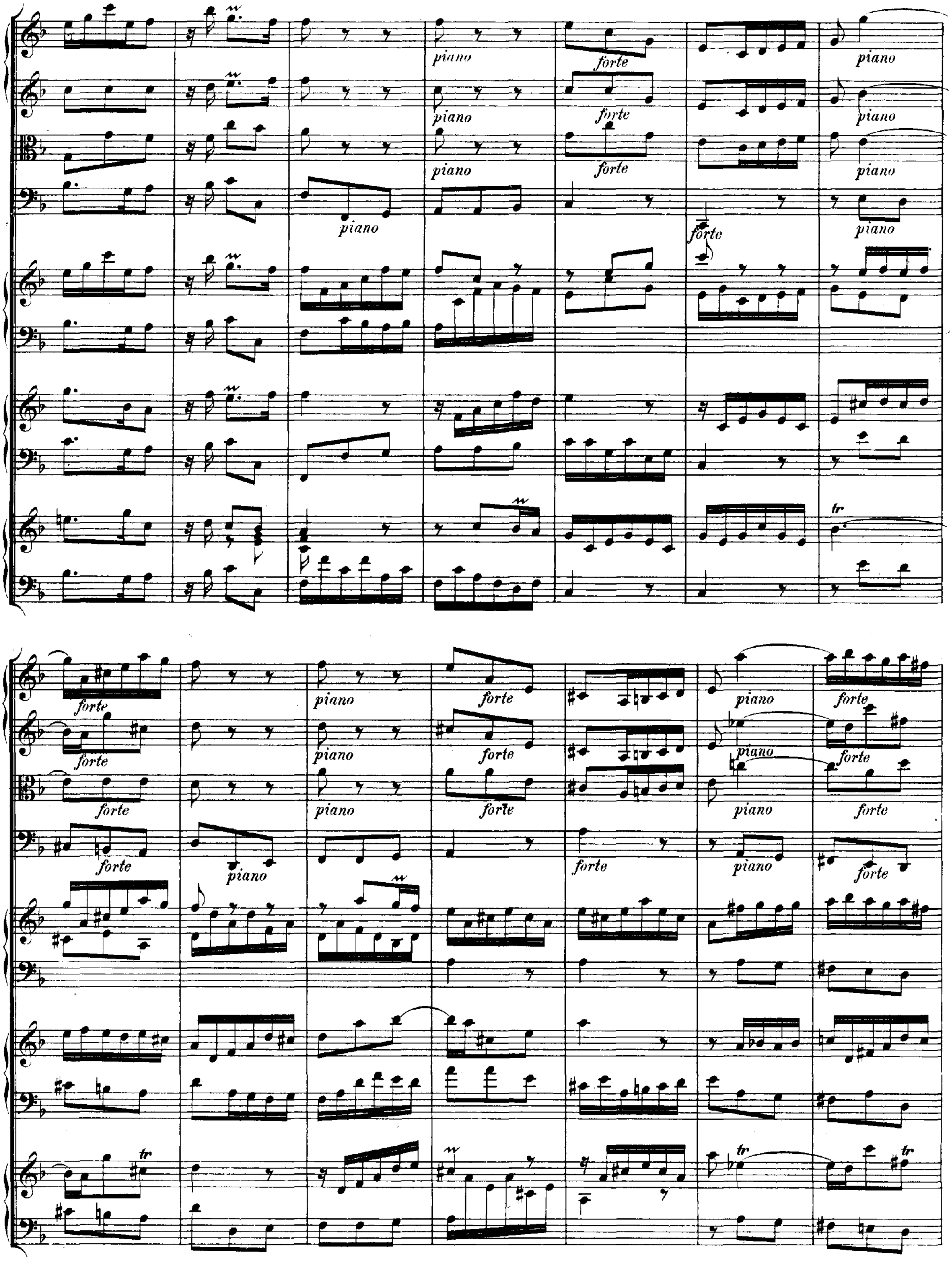

forte
forte
forte
forte
tr
tr
piano
piano
piano
piano

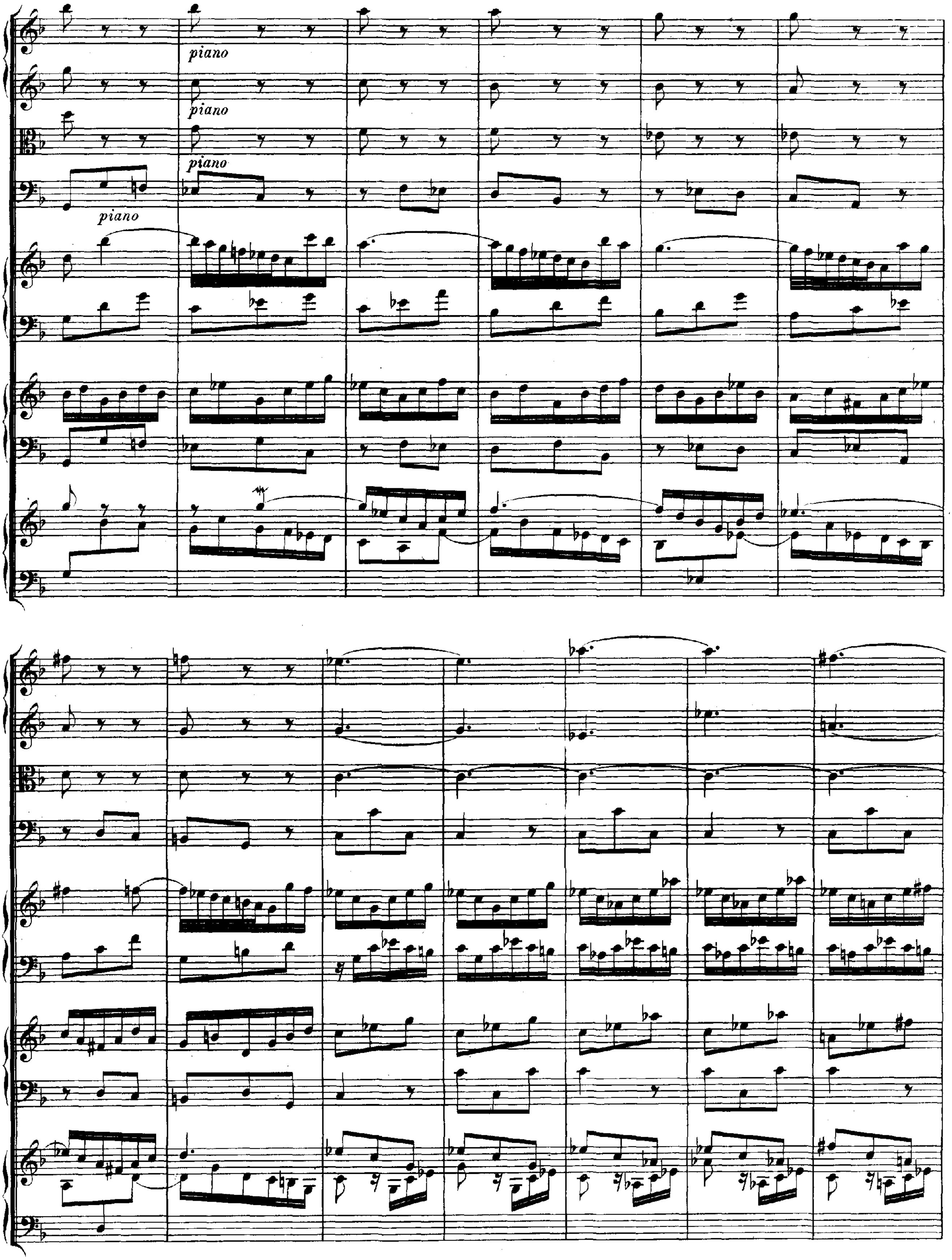

forte
piano
tr

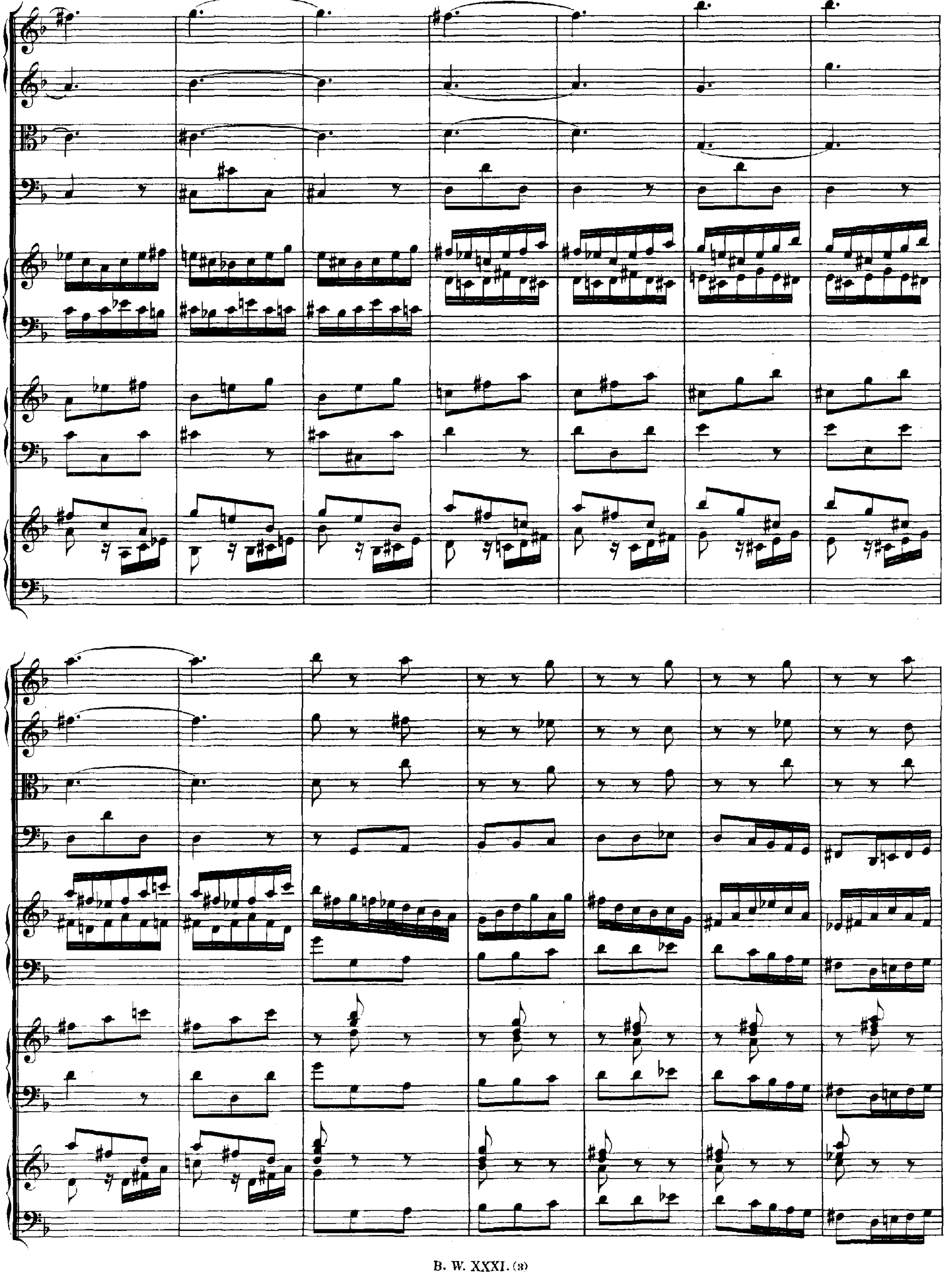


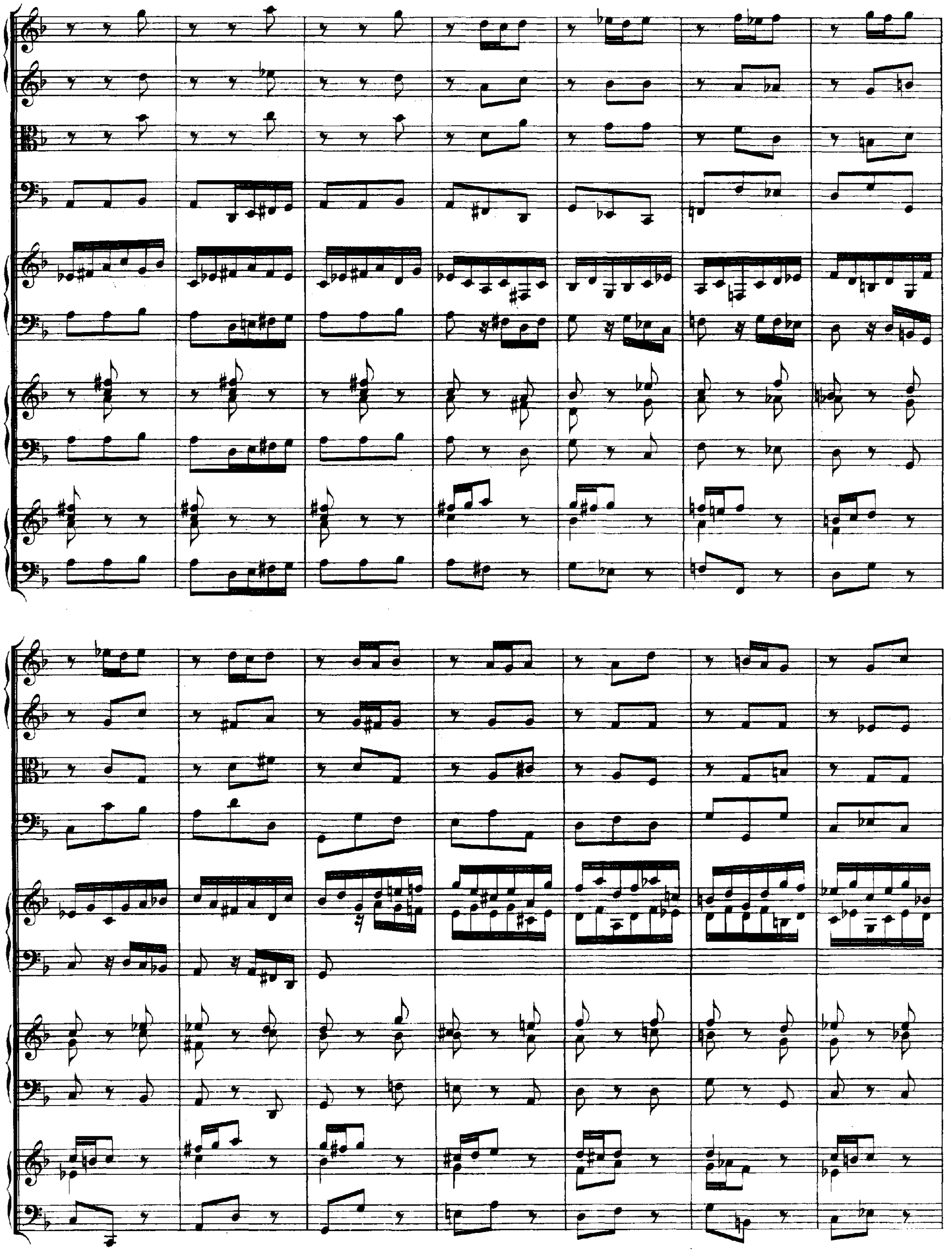


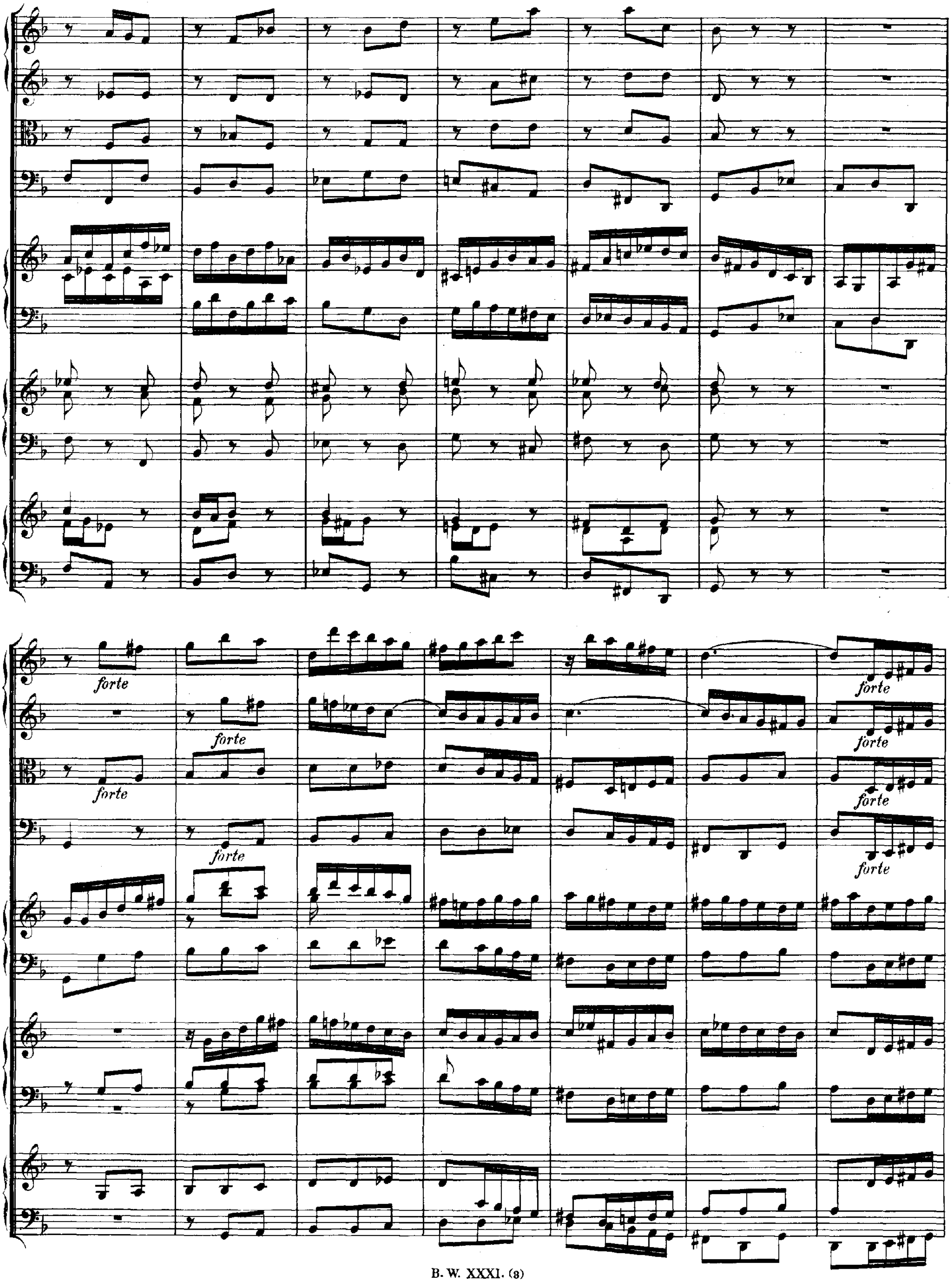

forte
piano
tr

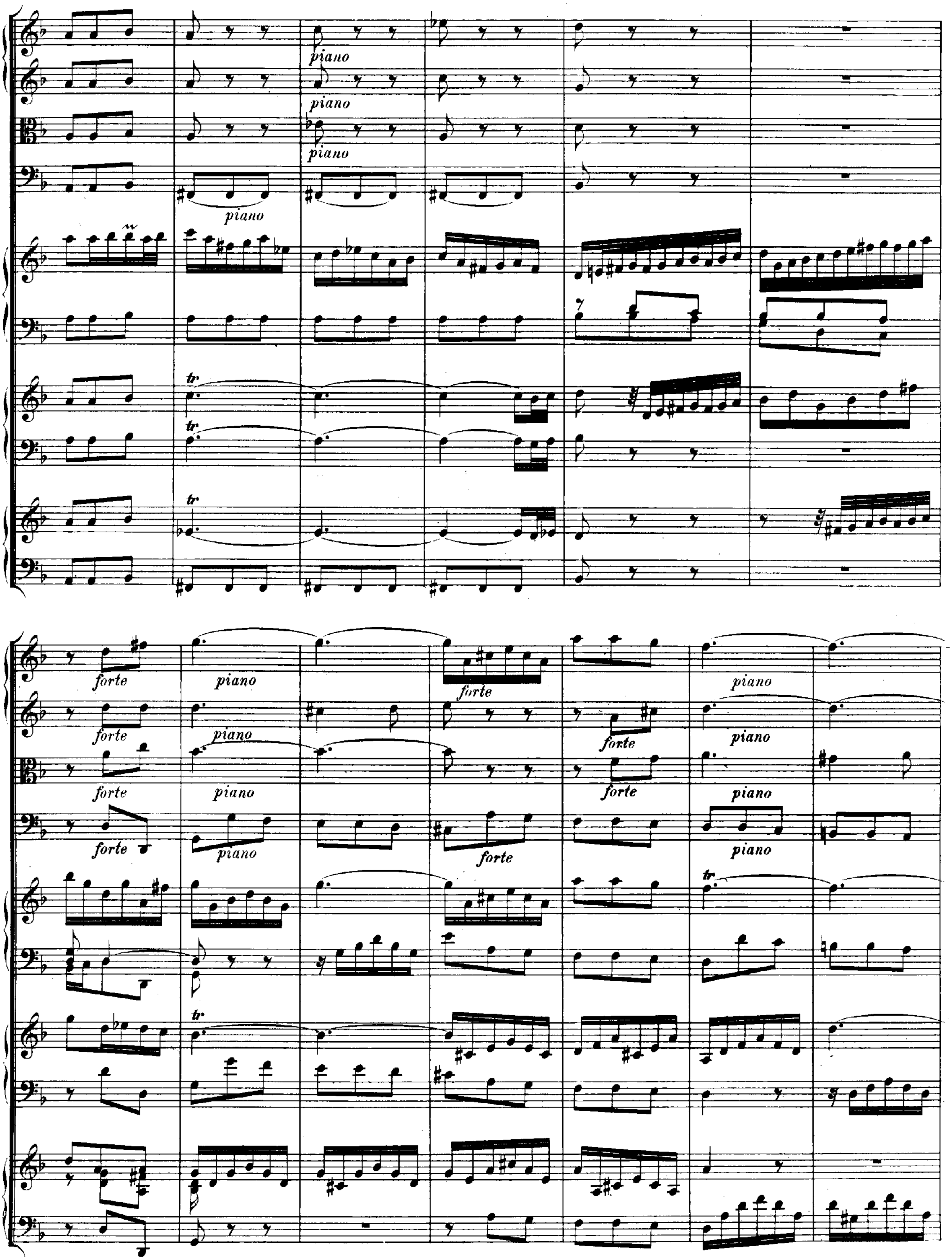

piano
forte
tr

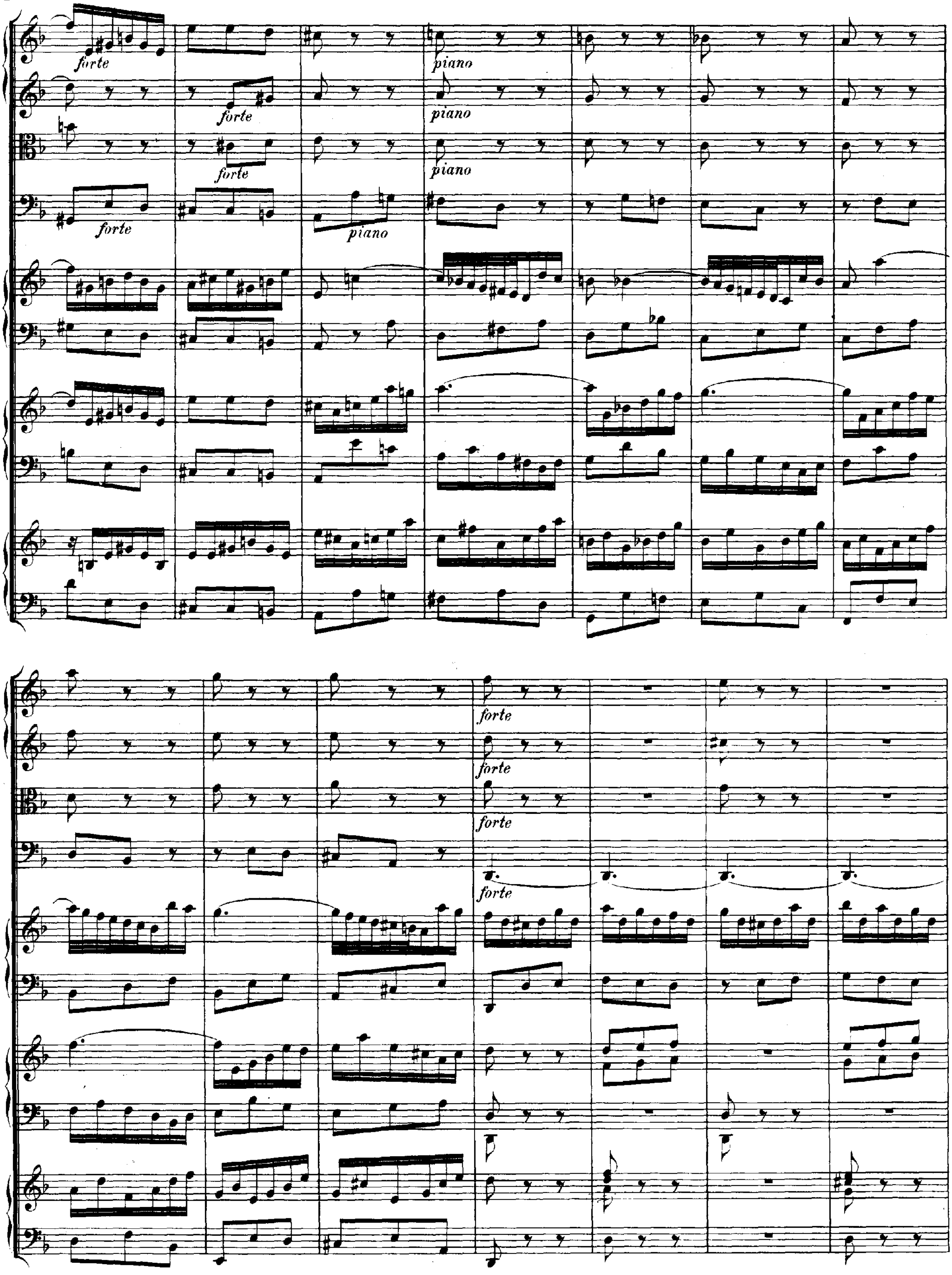

piano
piano
piano
piano

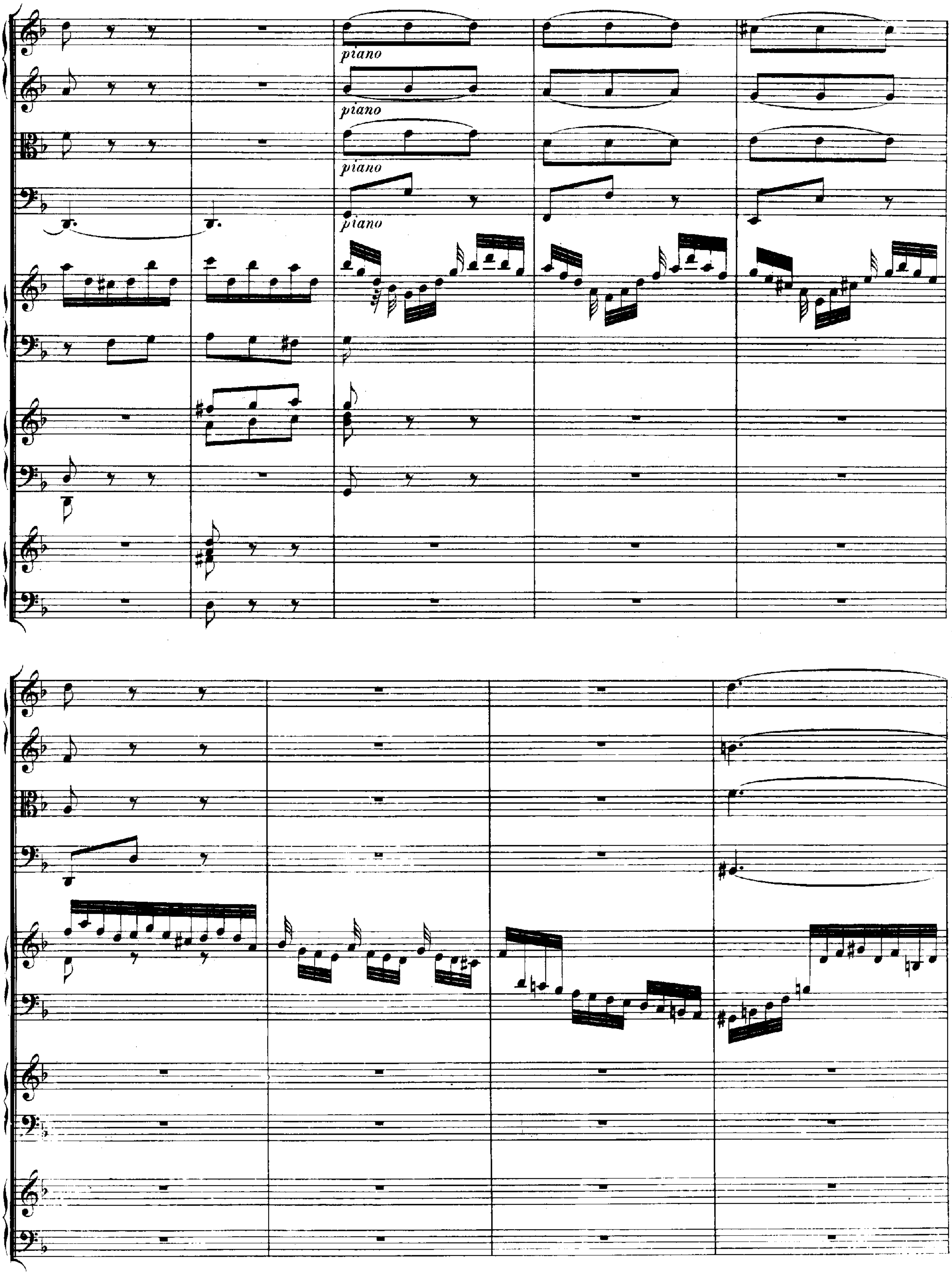


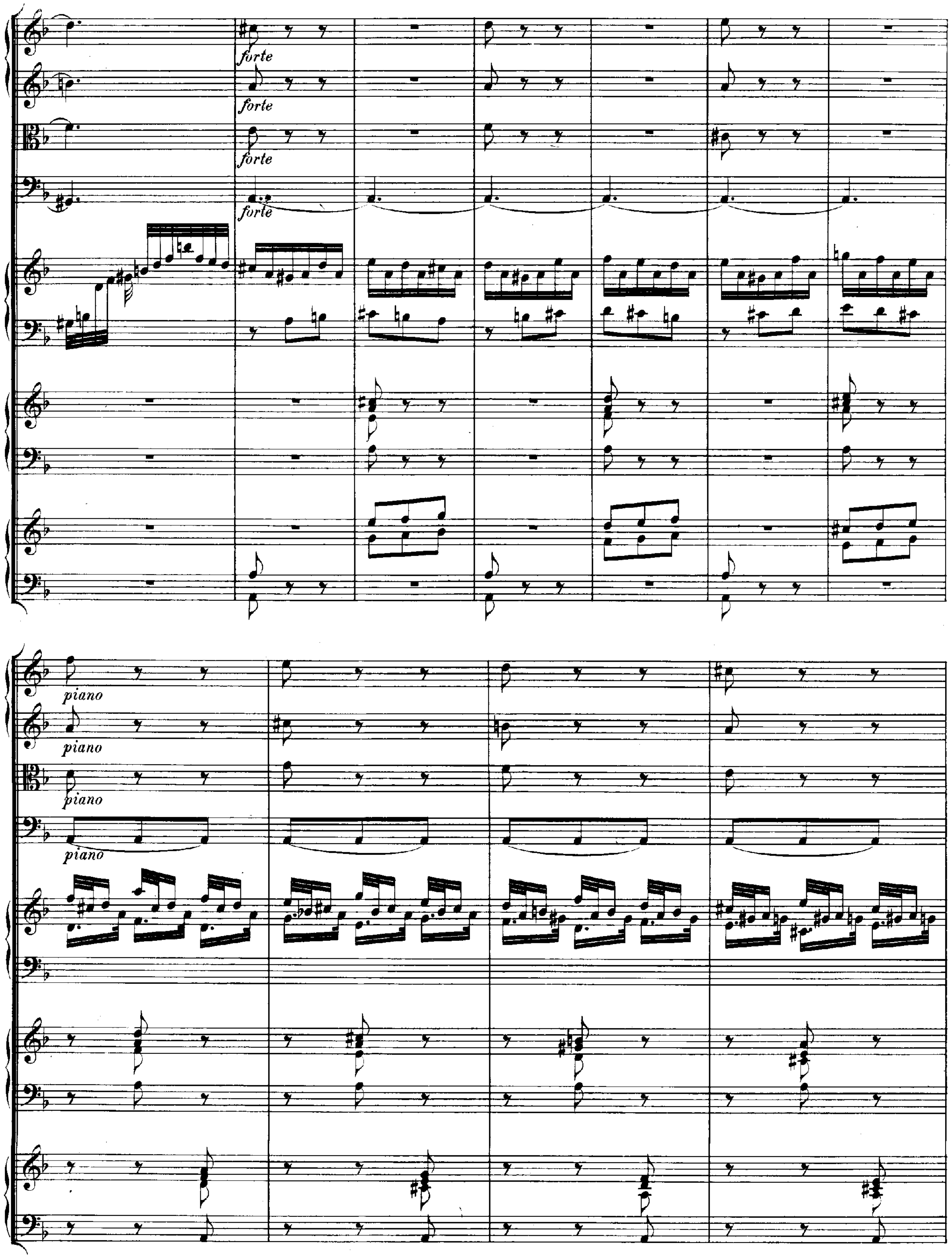


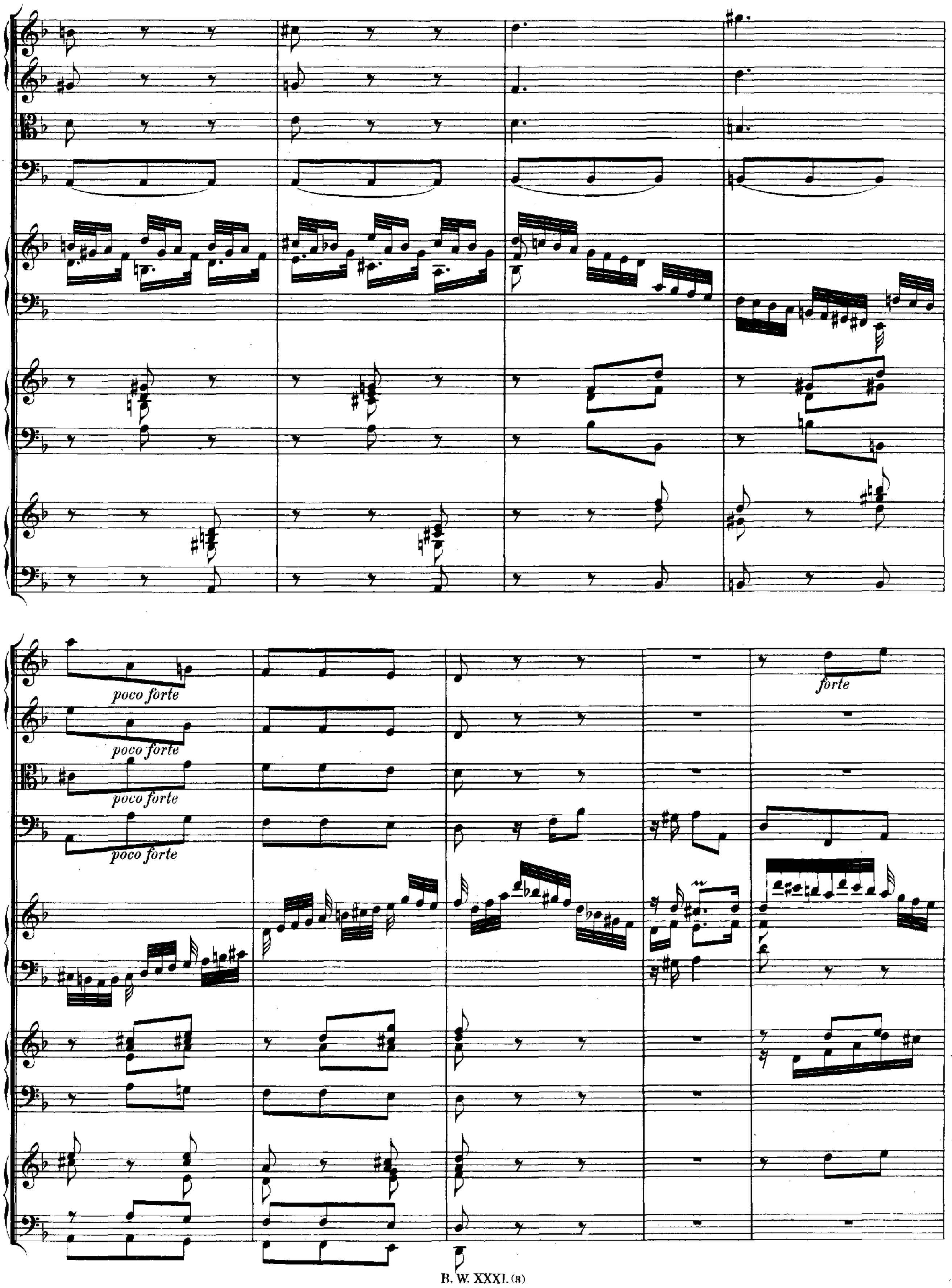

forte
forte
forte
forte
forte
forte
forte
forte

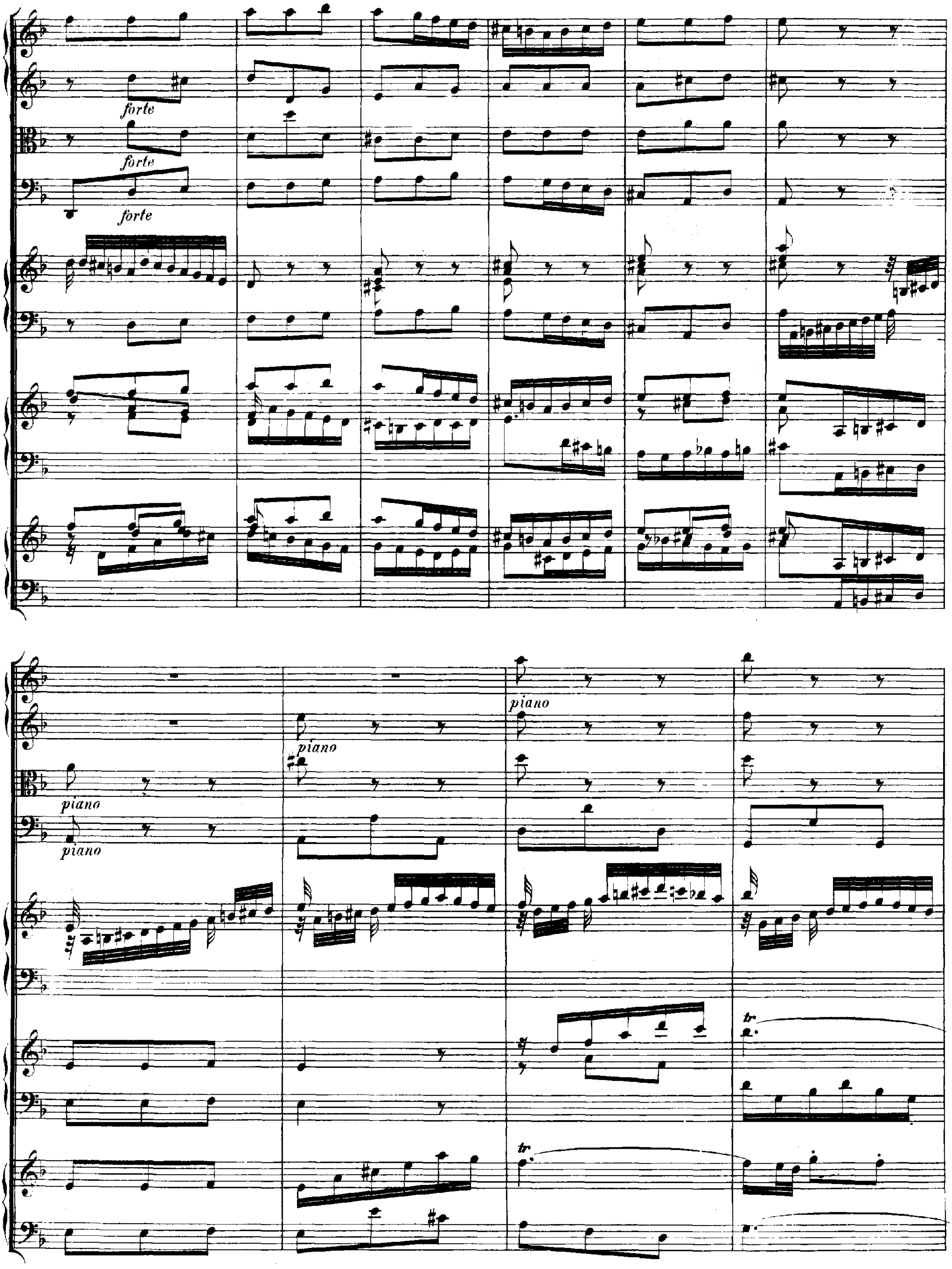

piano
piano
piano
piano
tr
tr
tr
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
piano
piano
piano
tr
tr

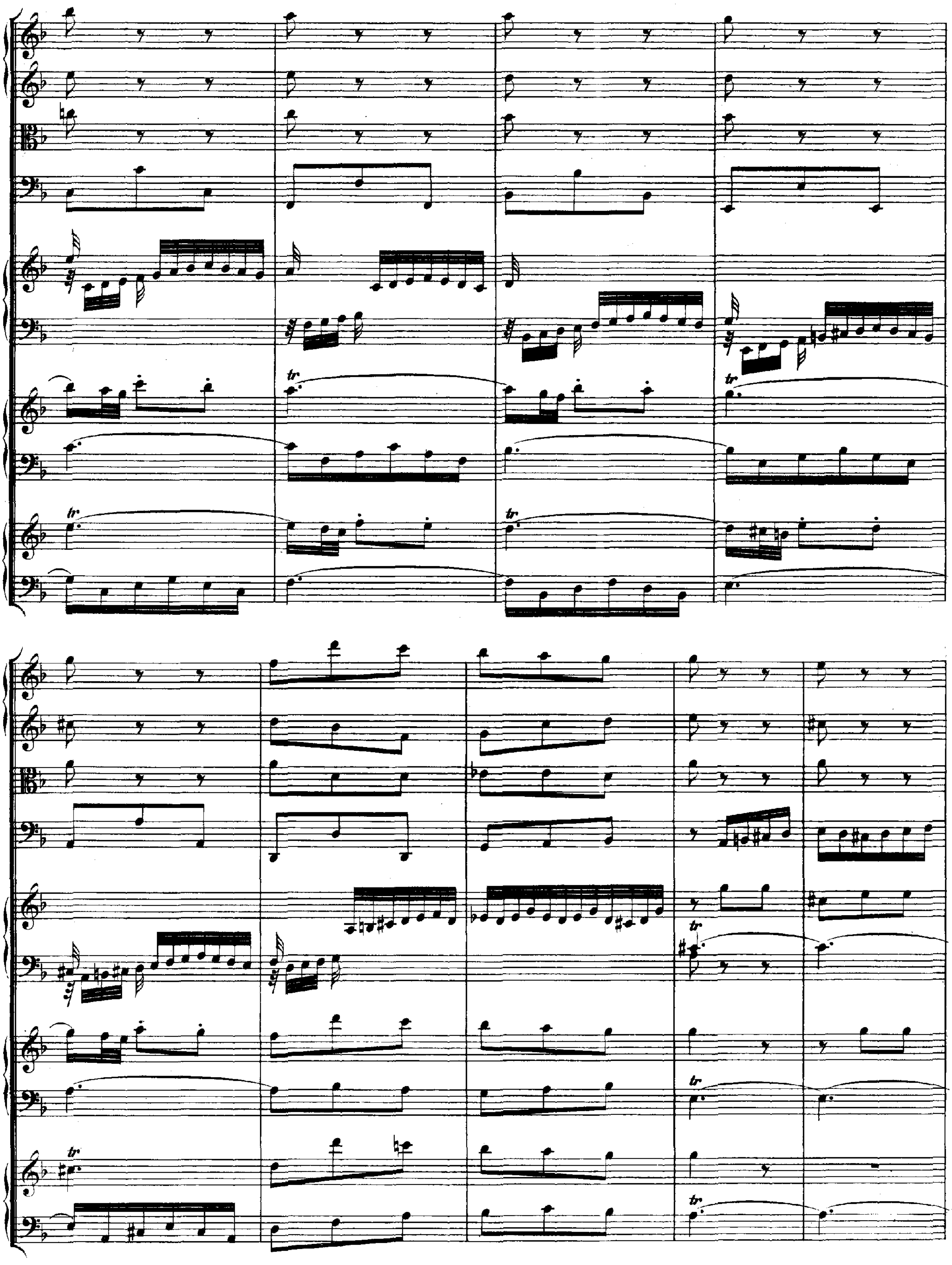

forte
piano

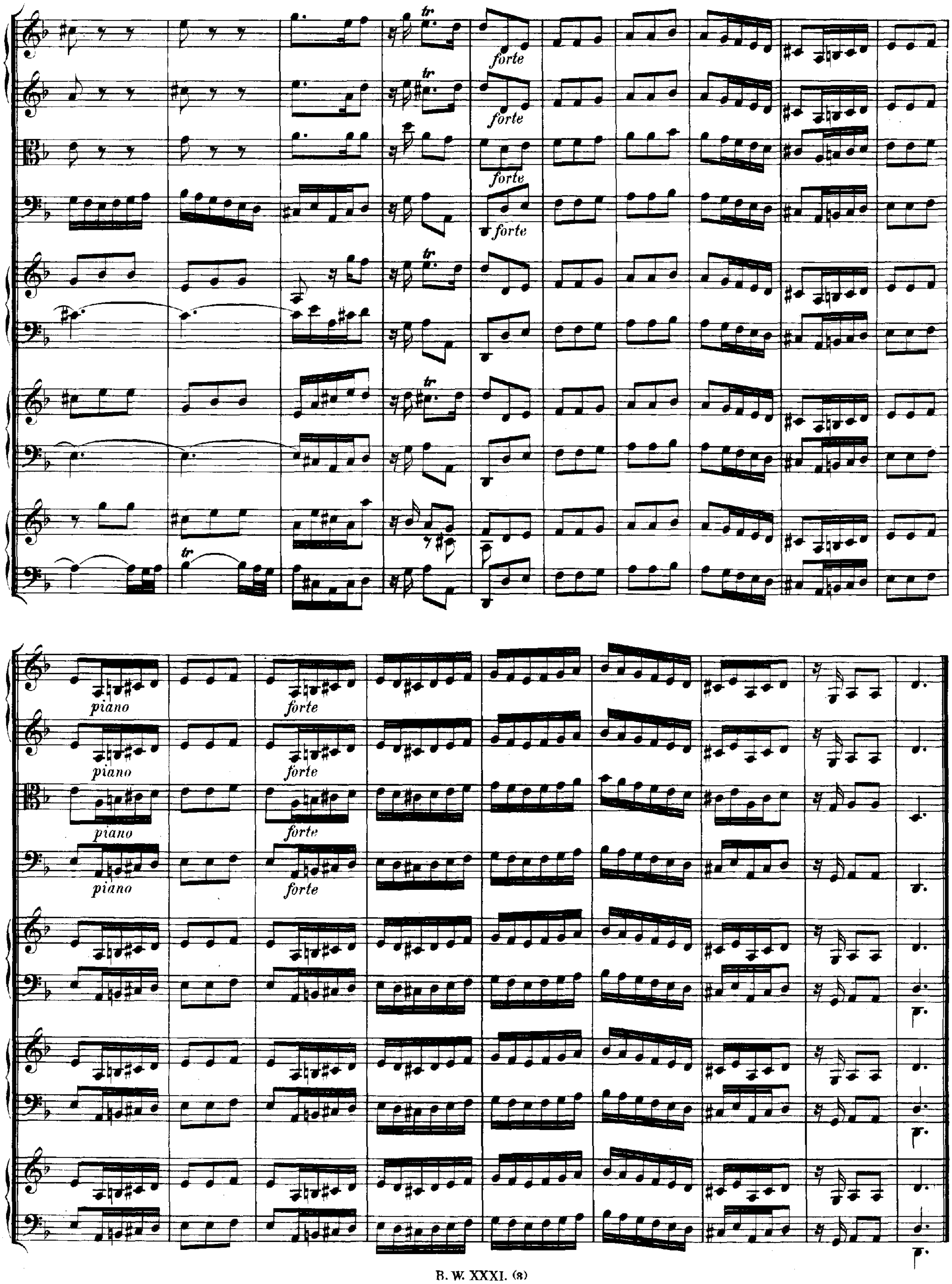

piano
piano
piano
piano


forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano

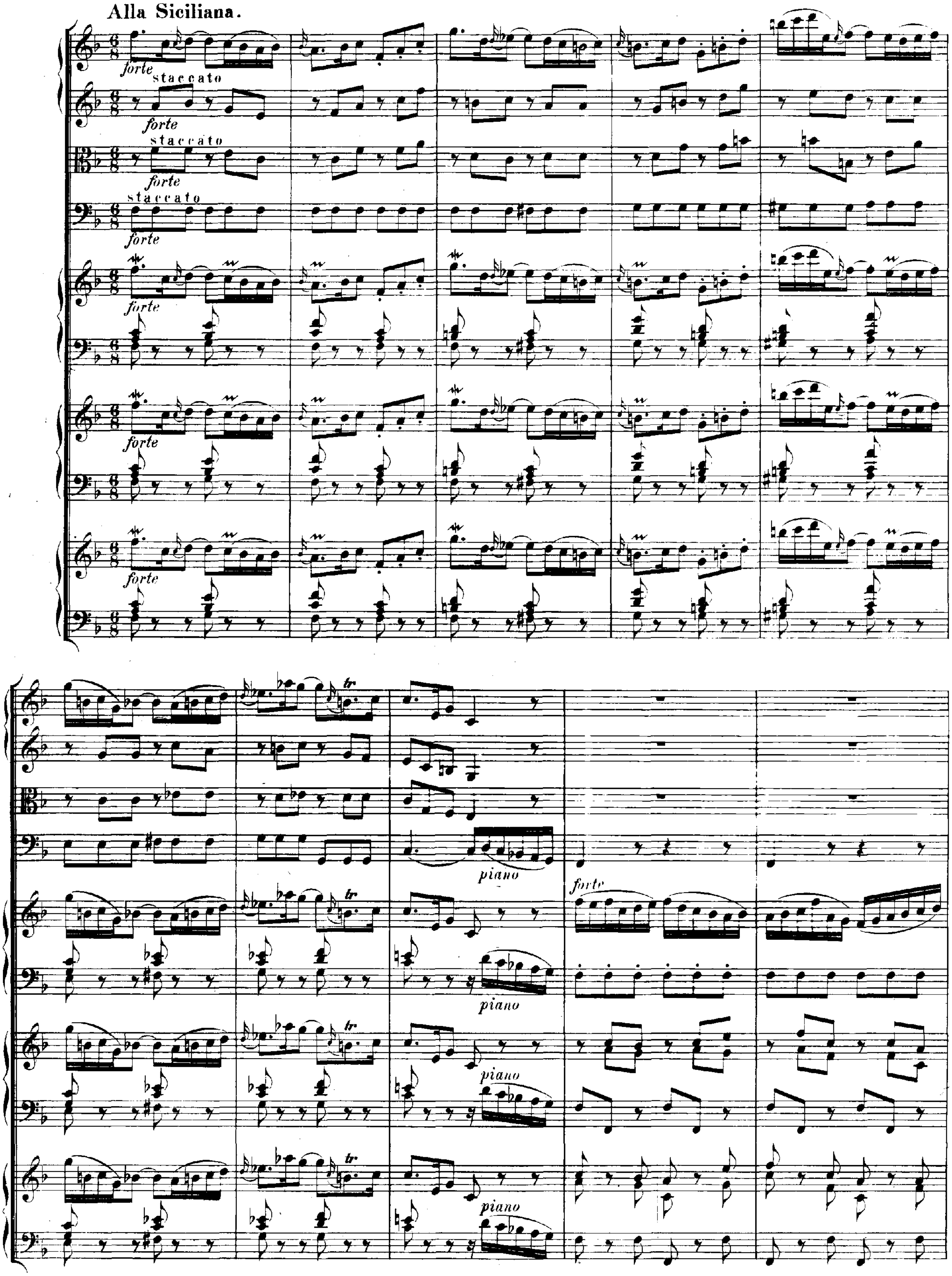

poco forte
poco forte
poco forte
poco forte
forte

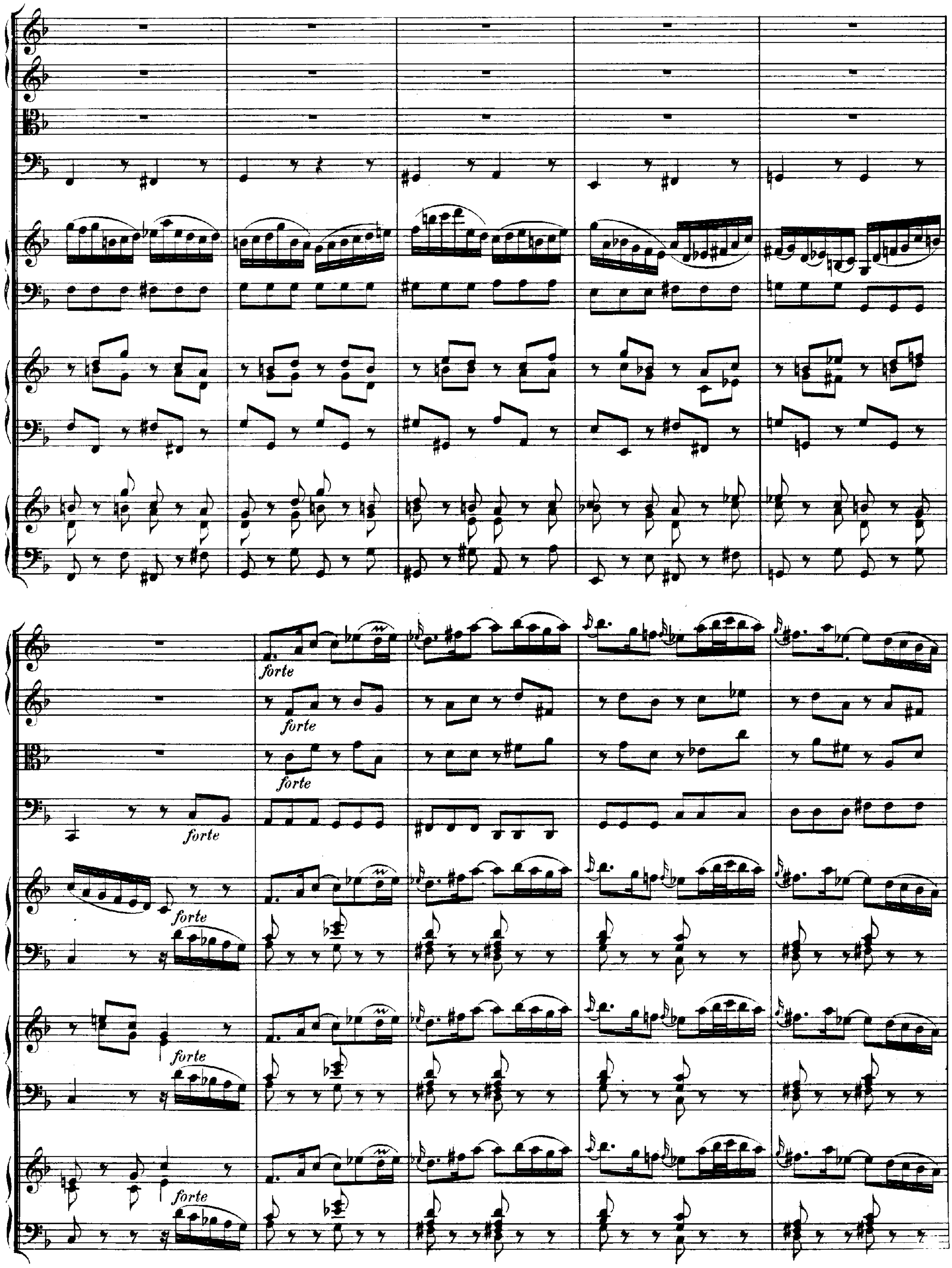

forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano
tr.
tr.

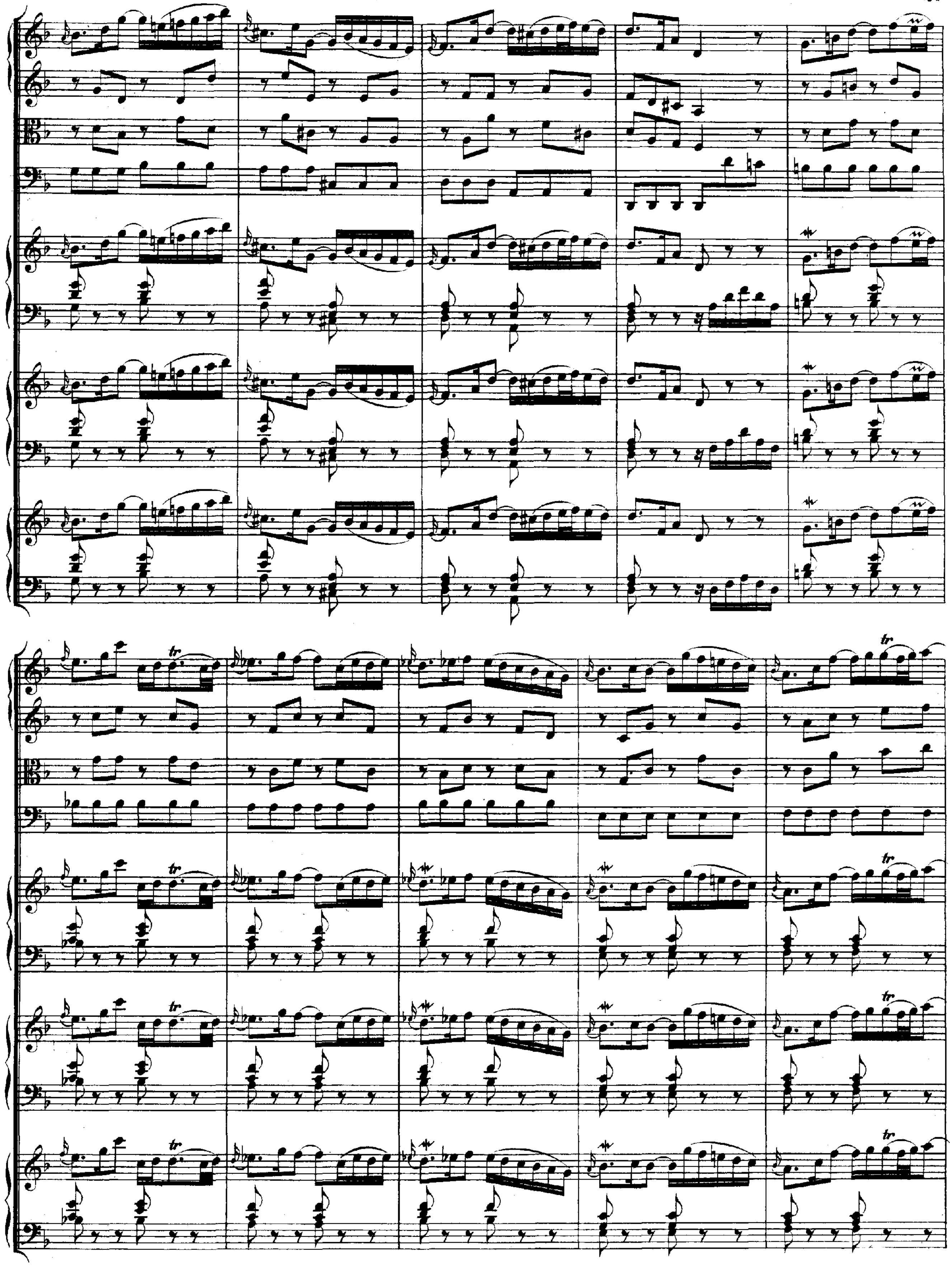


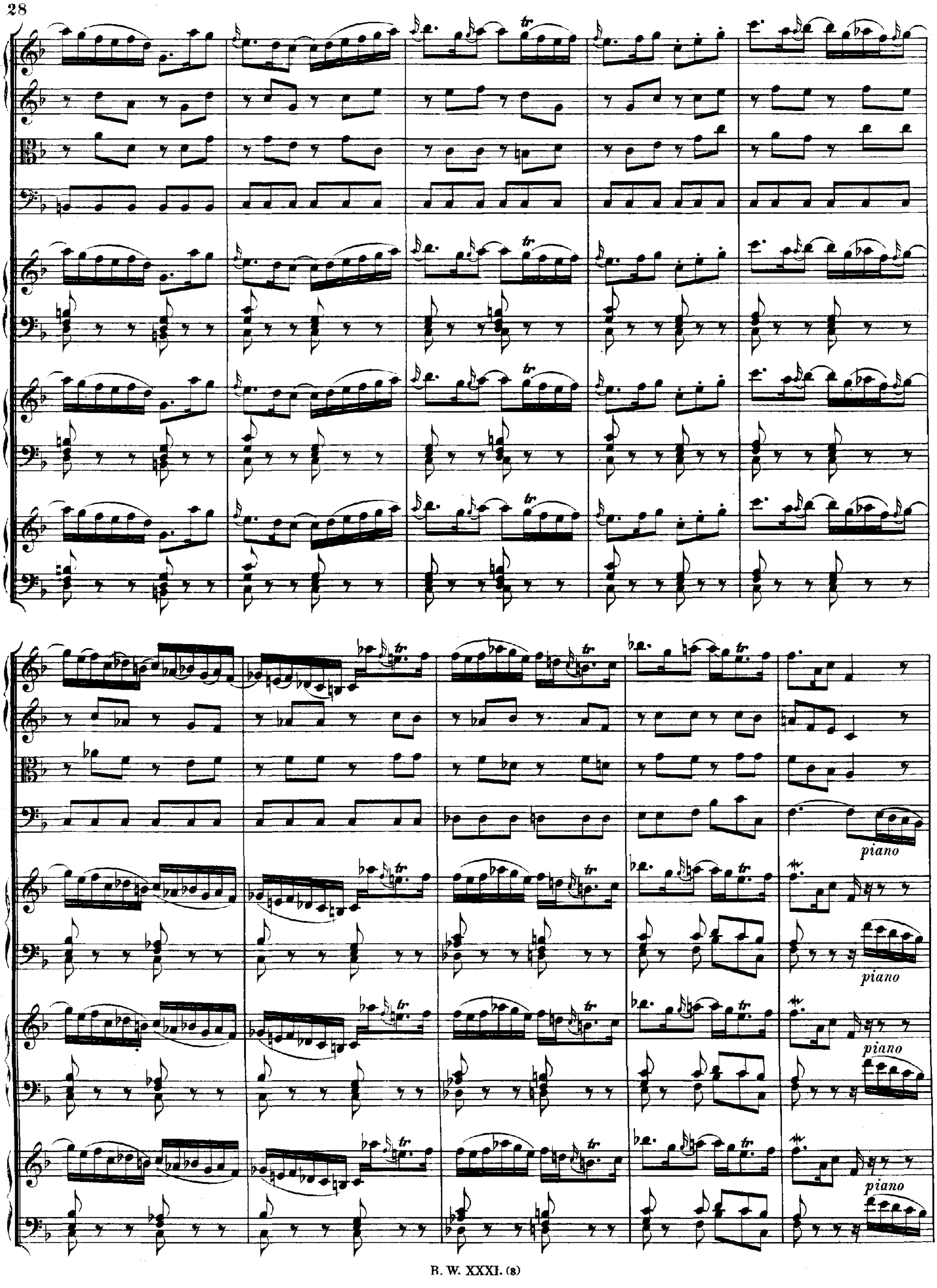

tr
forte
piano

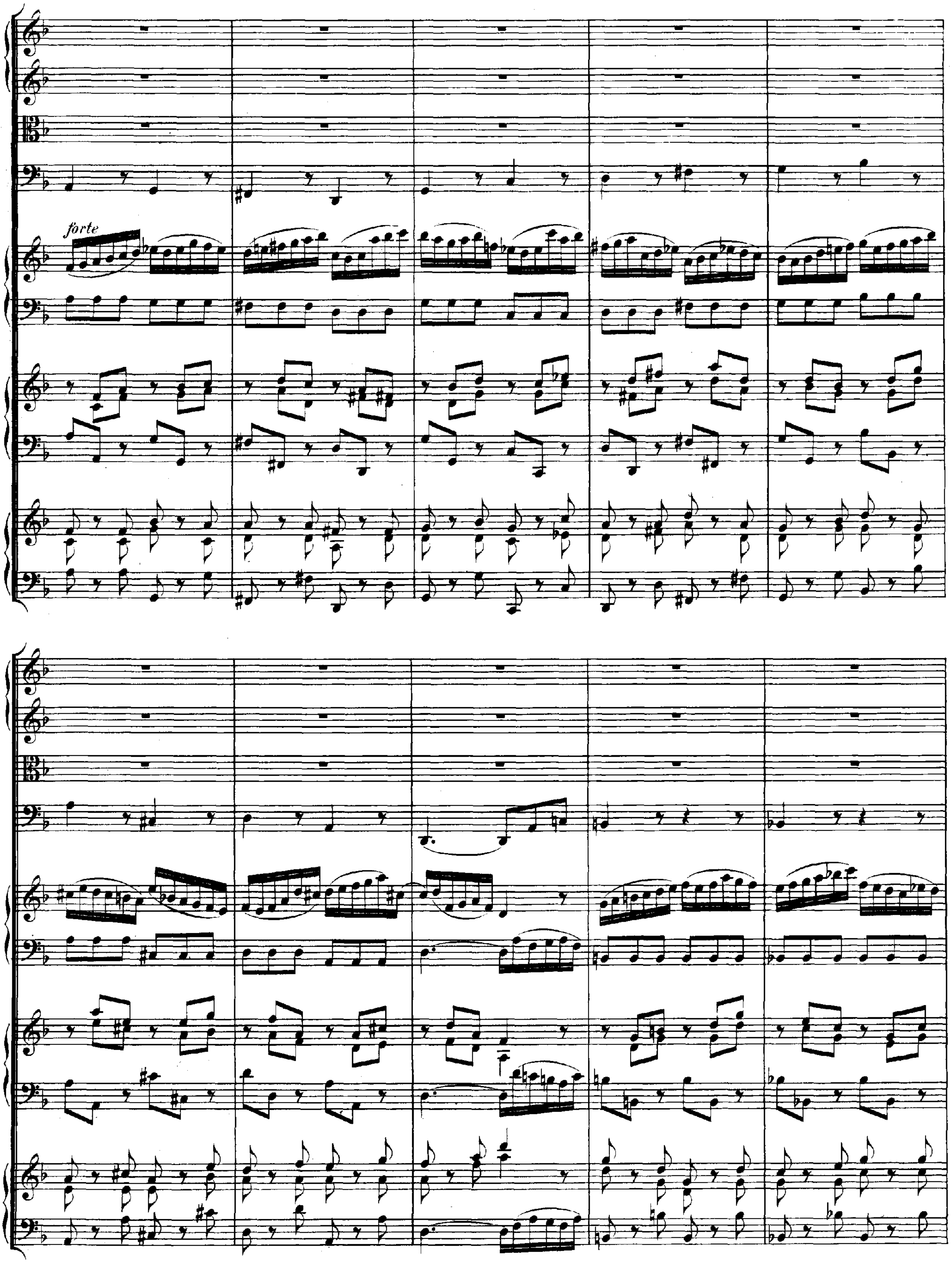
Alla Siciliana.

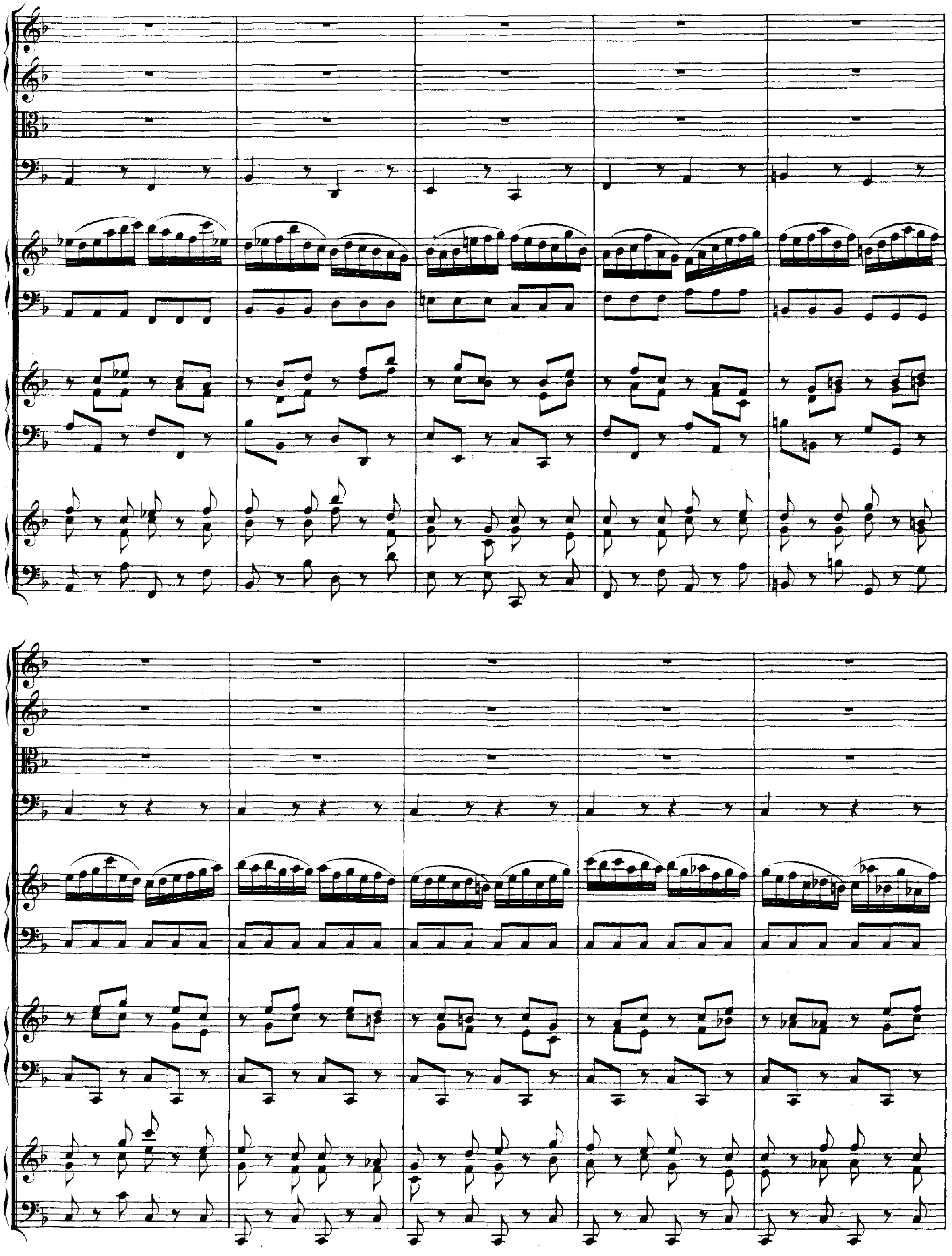


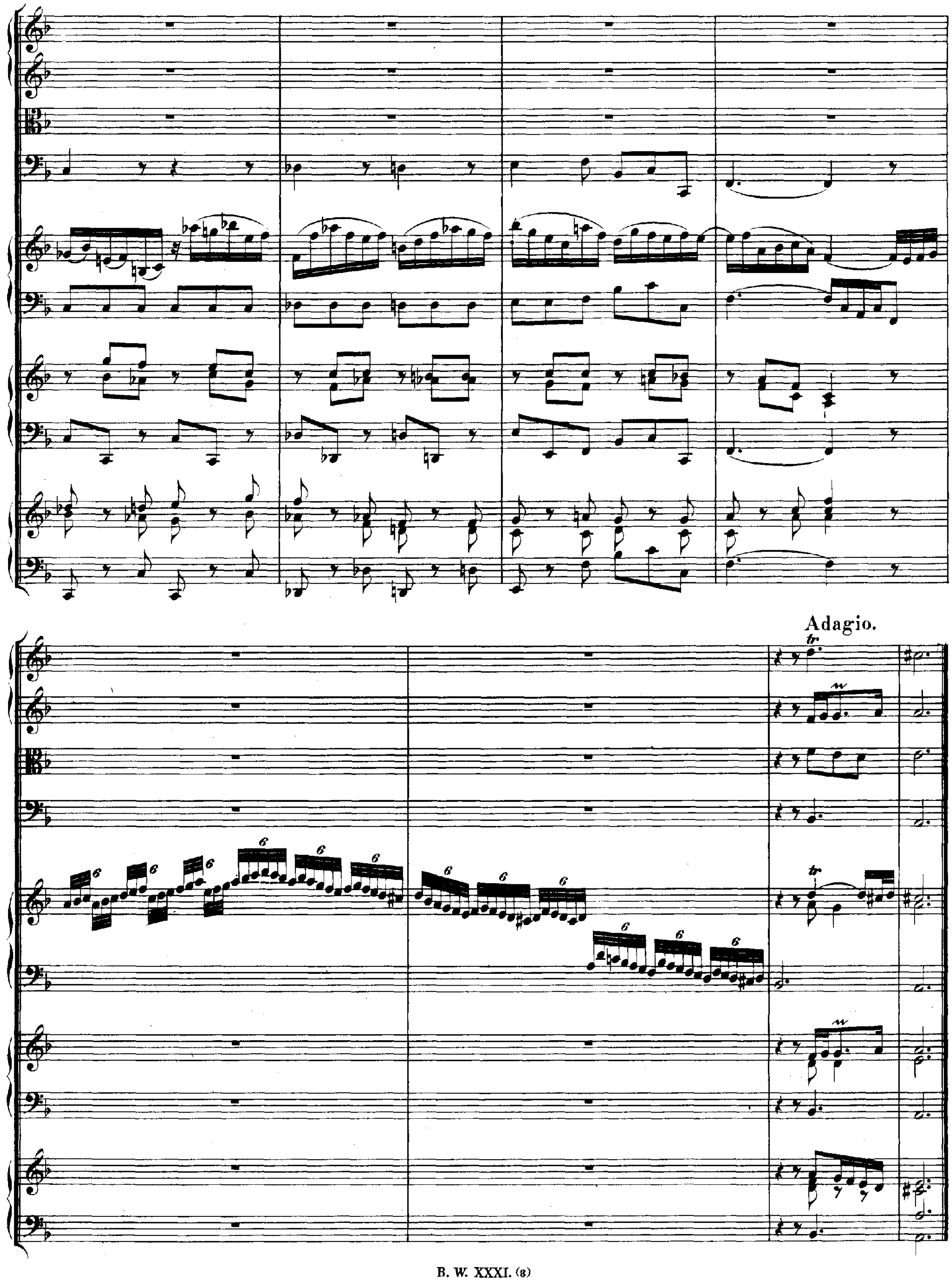

forte
forte
forte
forte
forte
forte
forte
forte

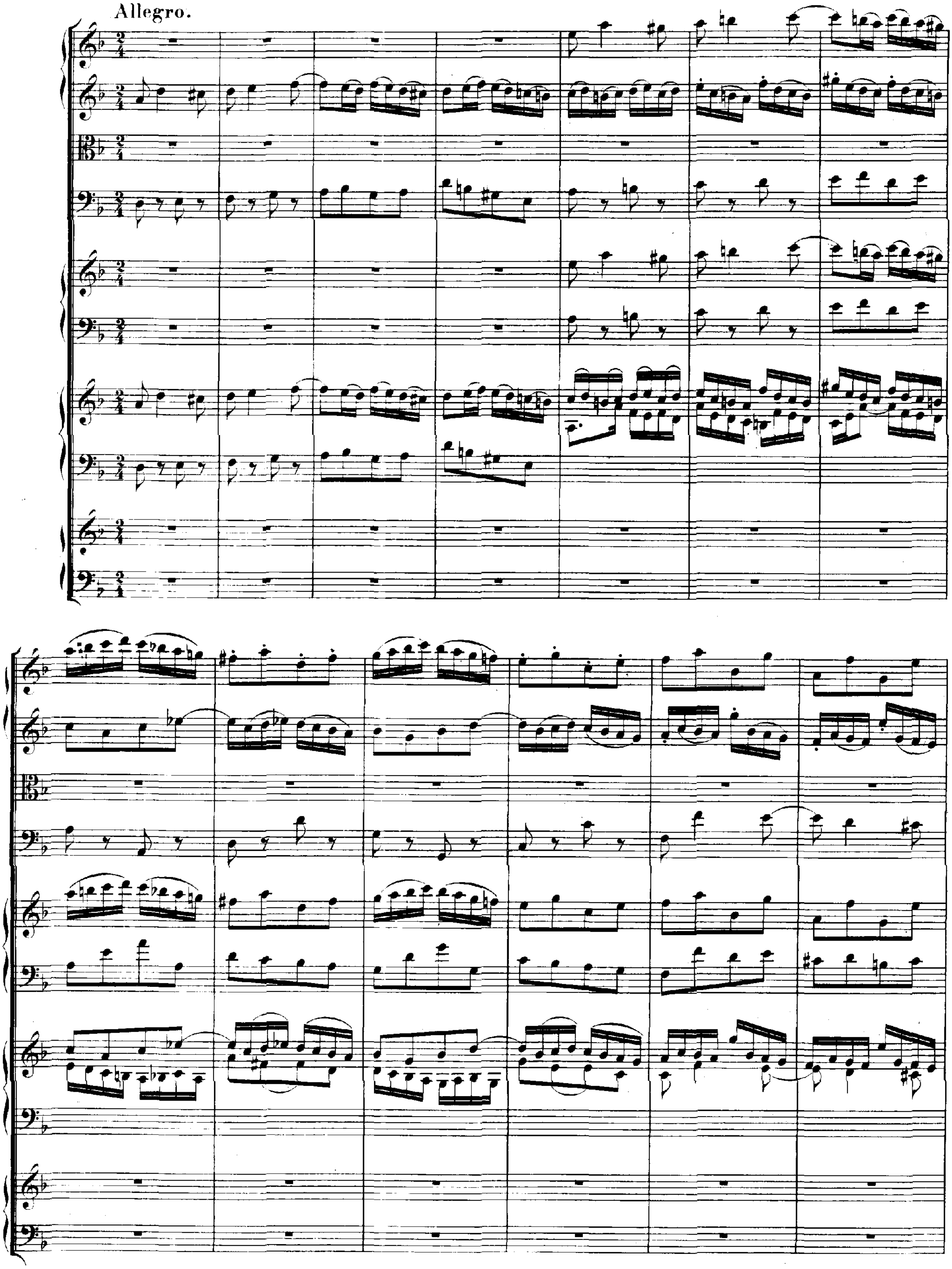


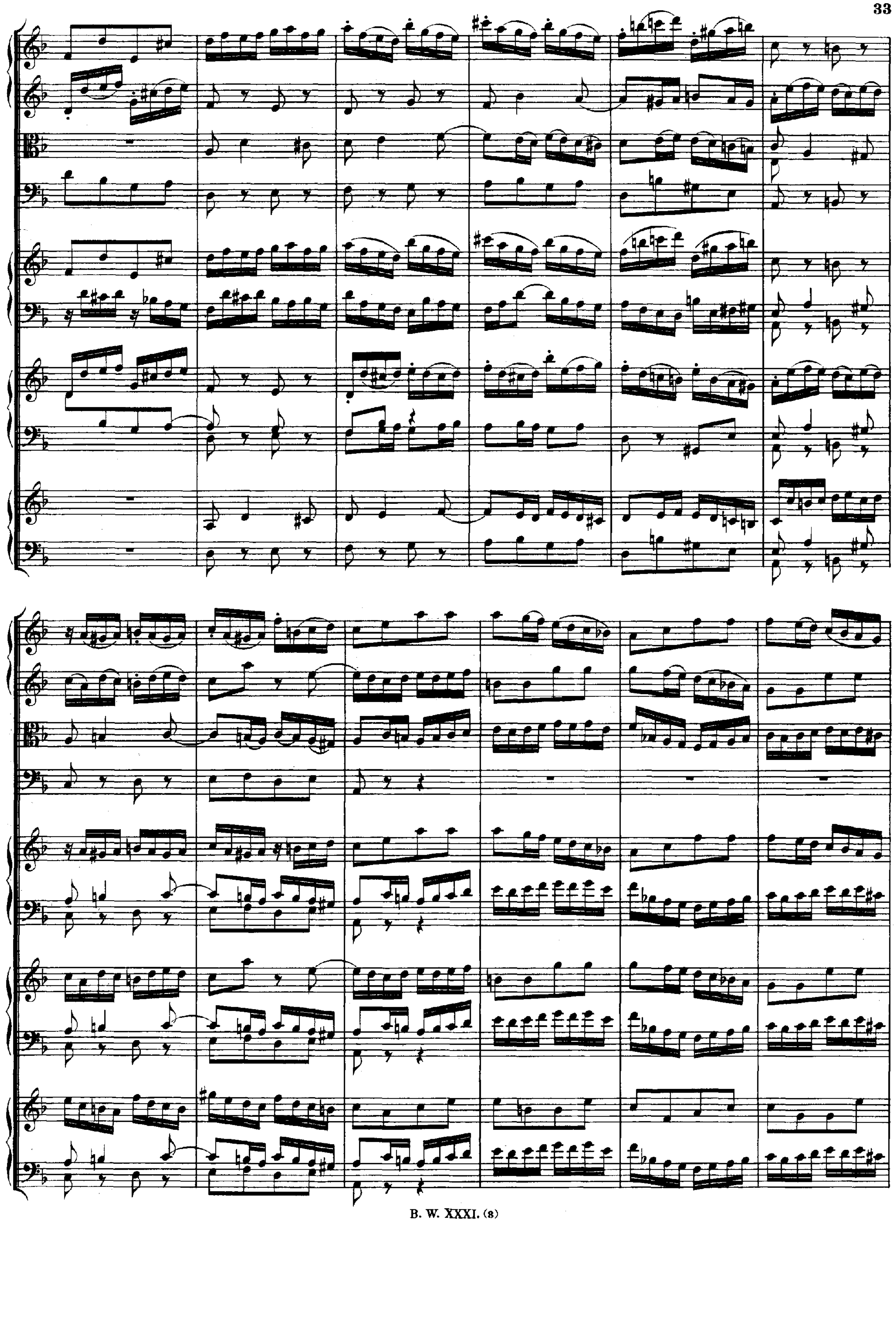

tr
piano

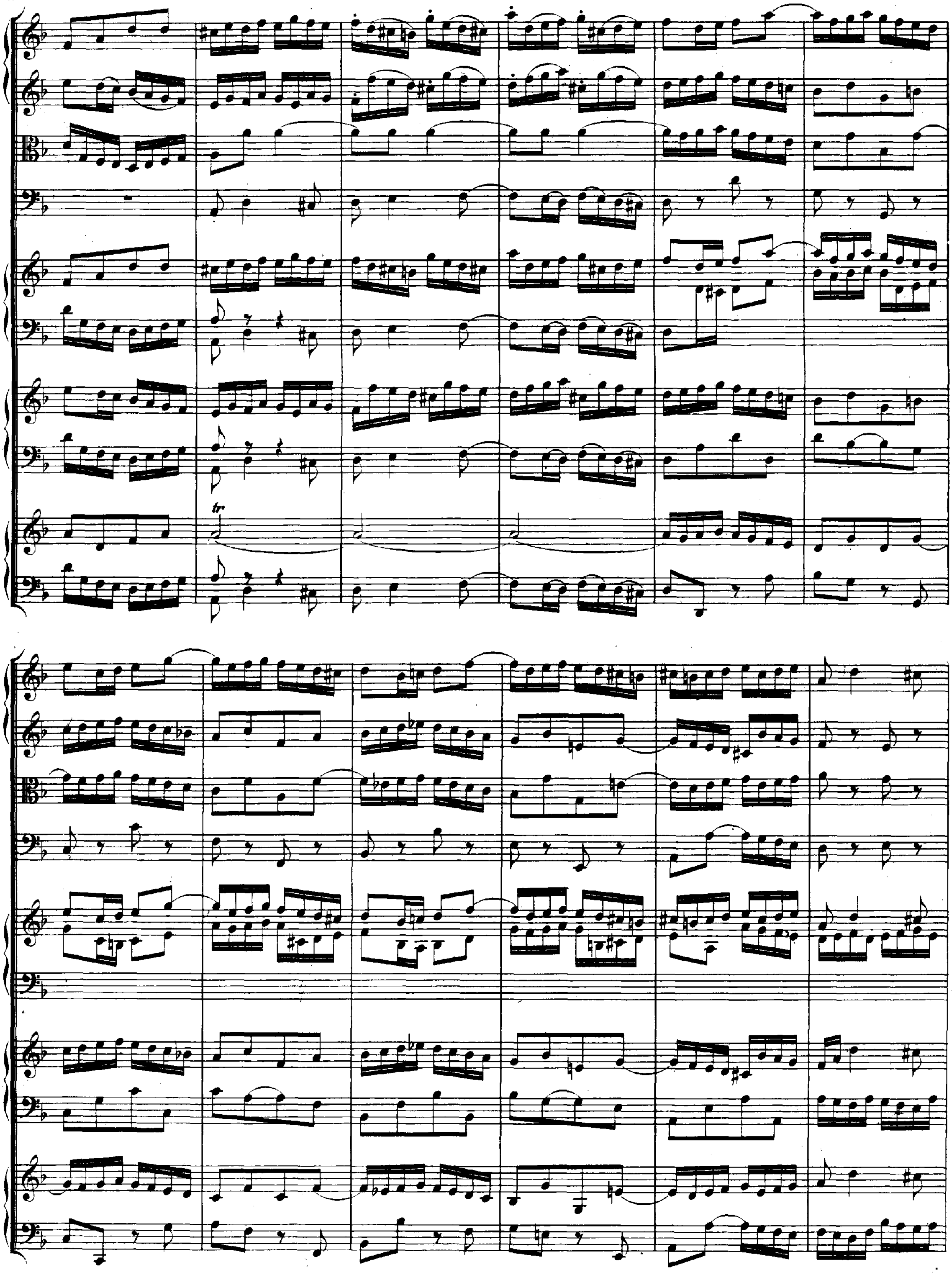

forte

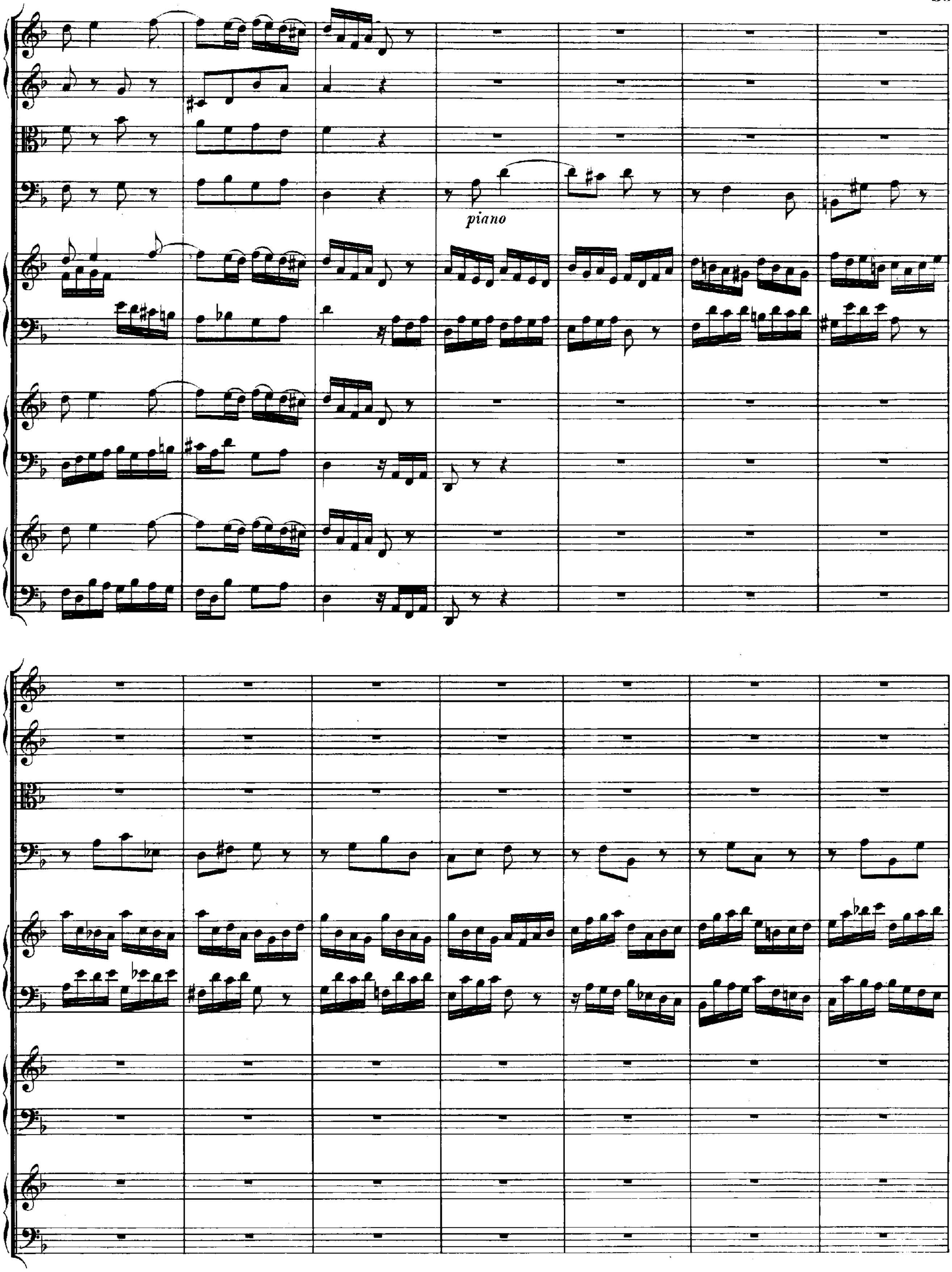


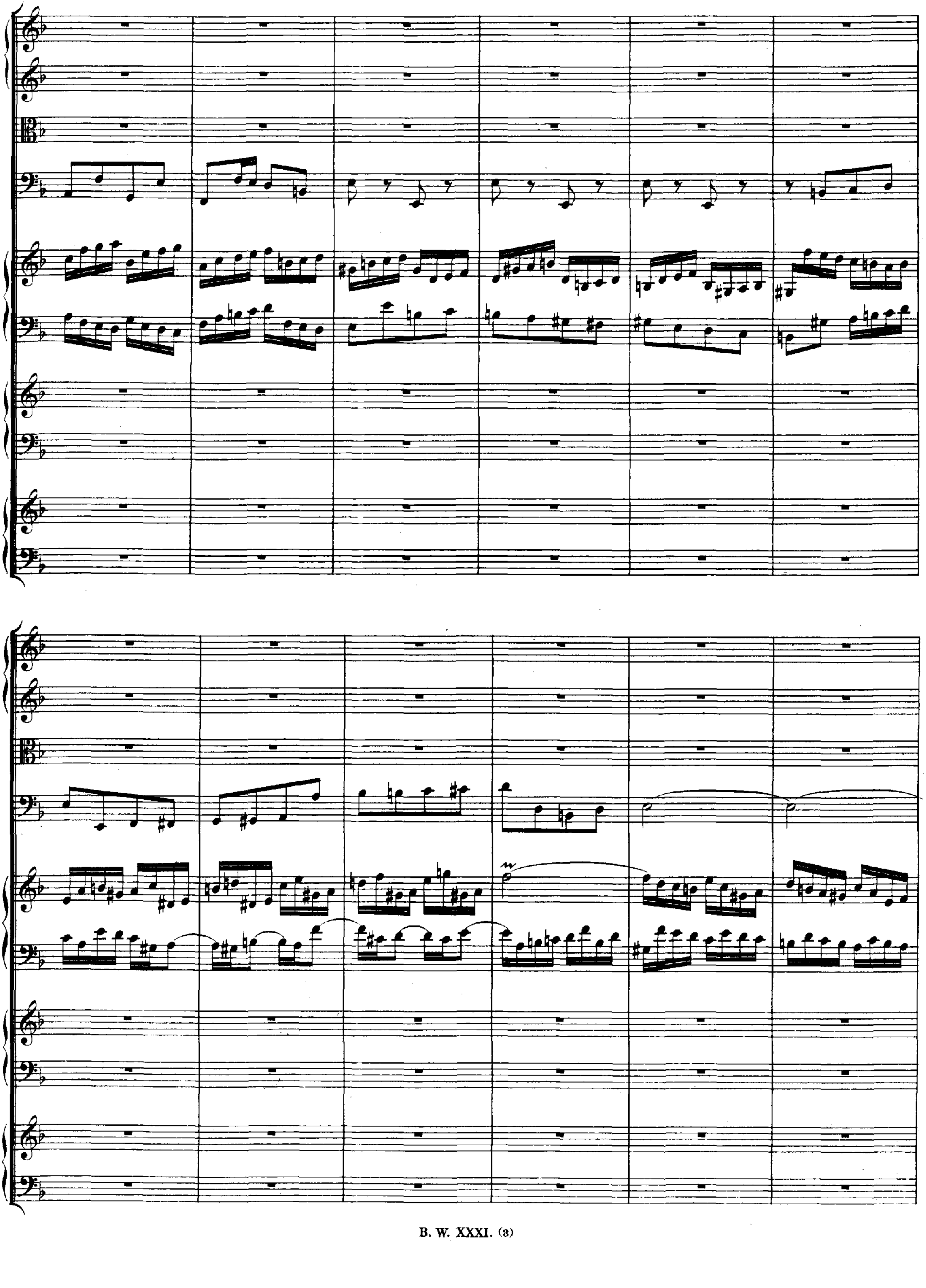

Adagio.

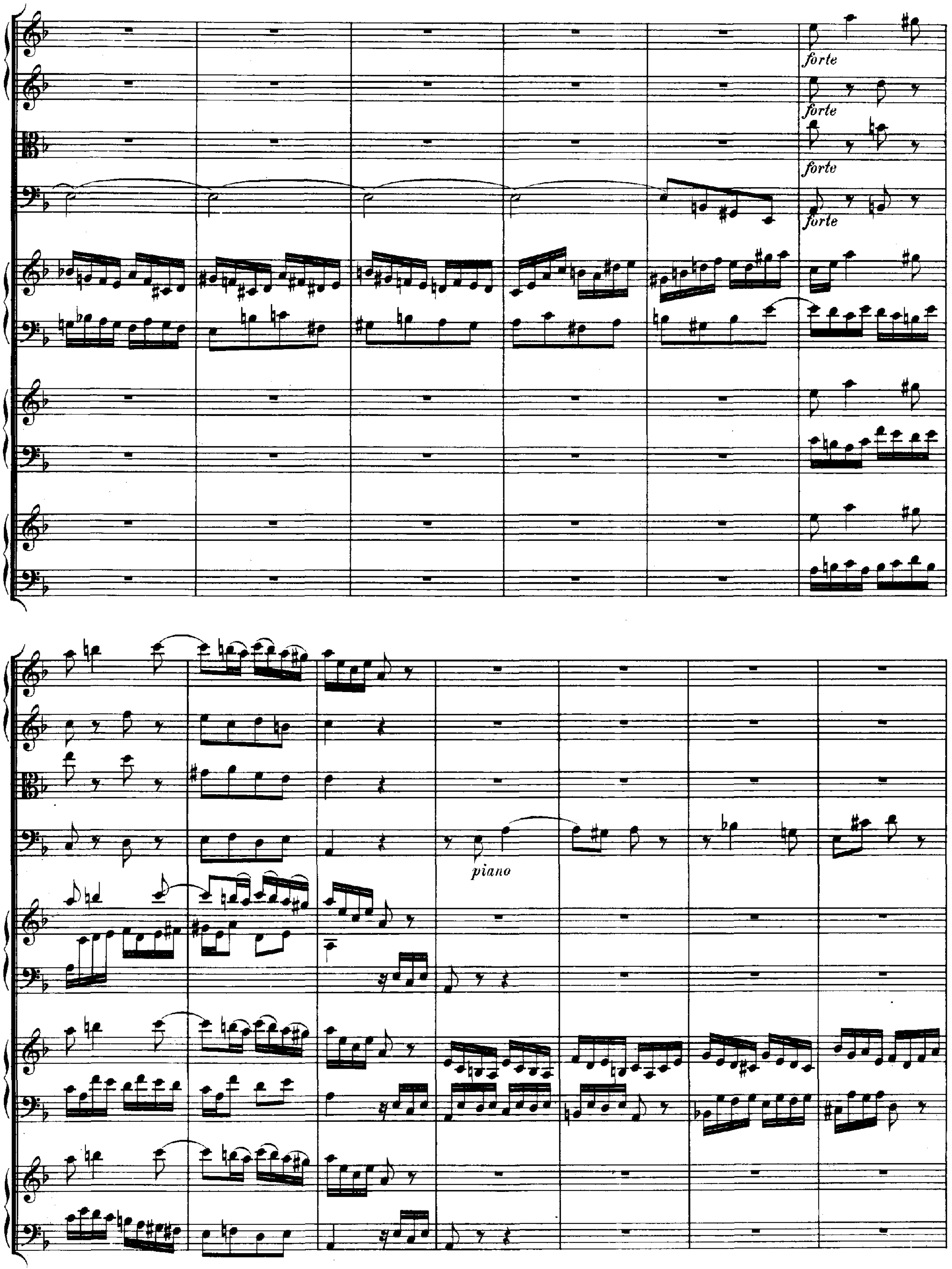

Allegro.



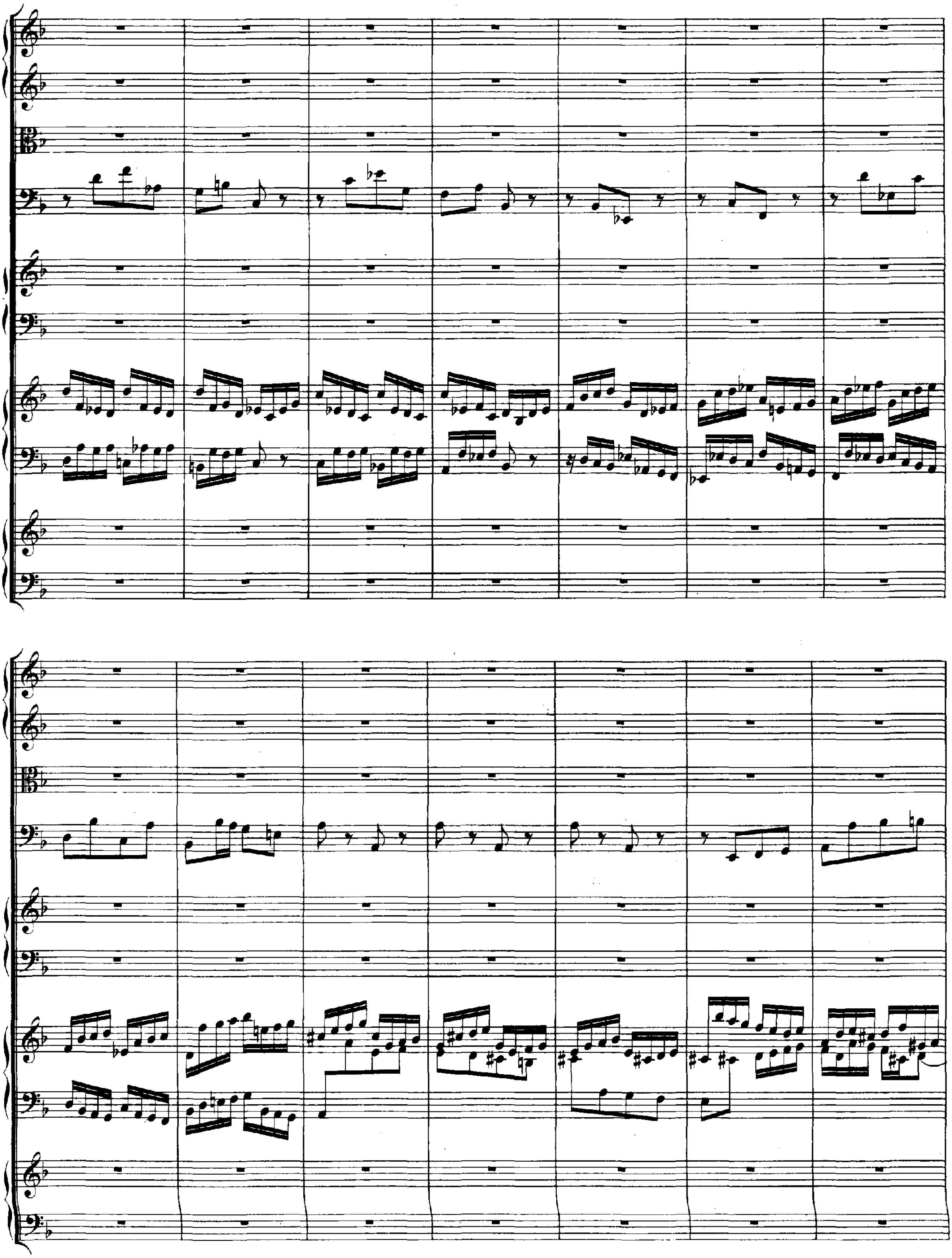


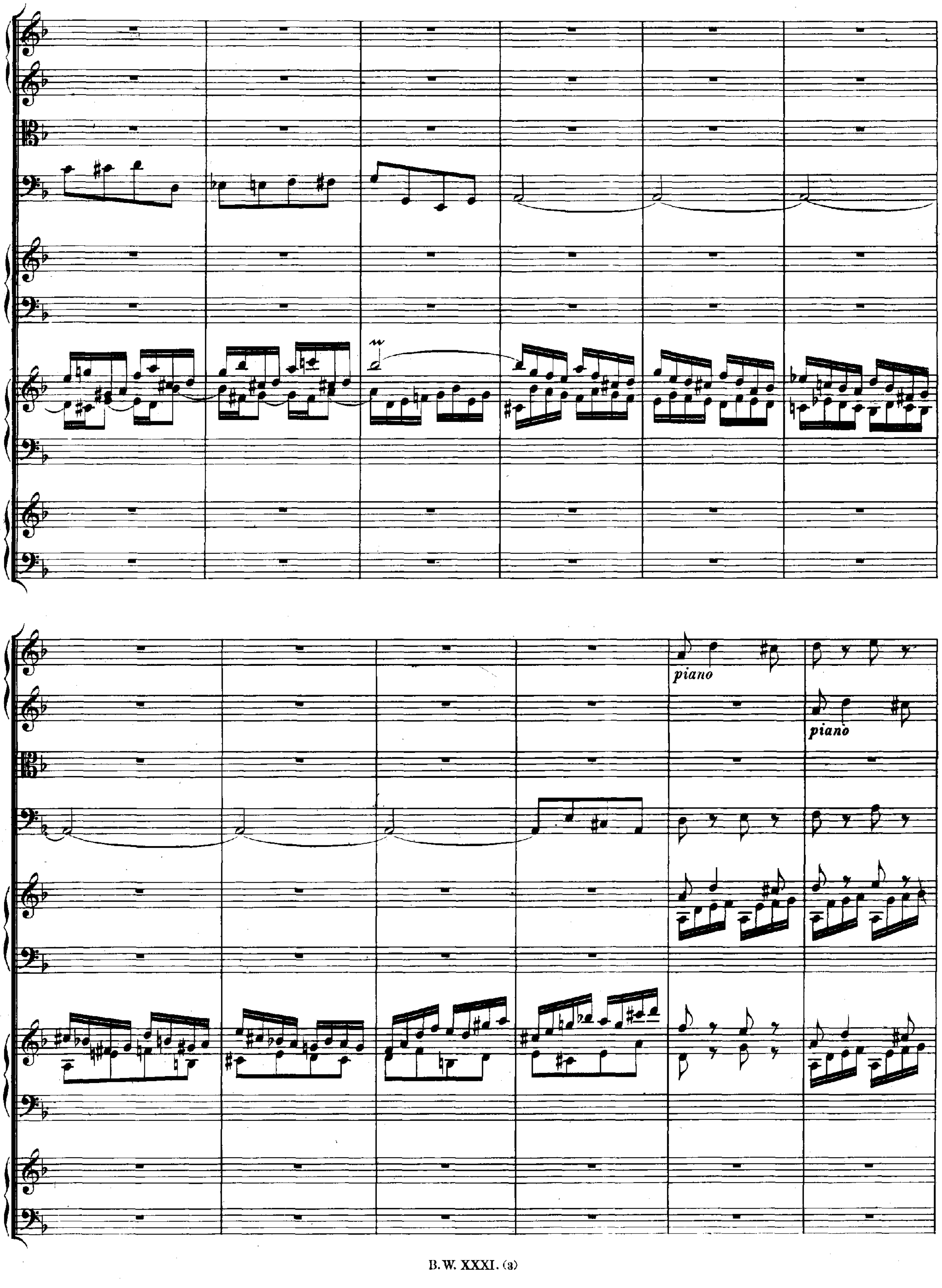

piano

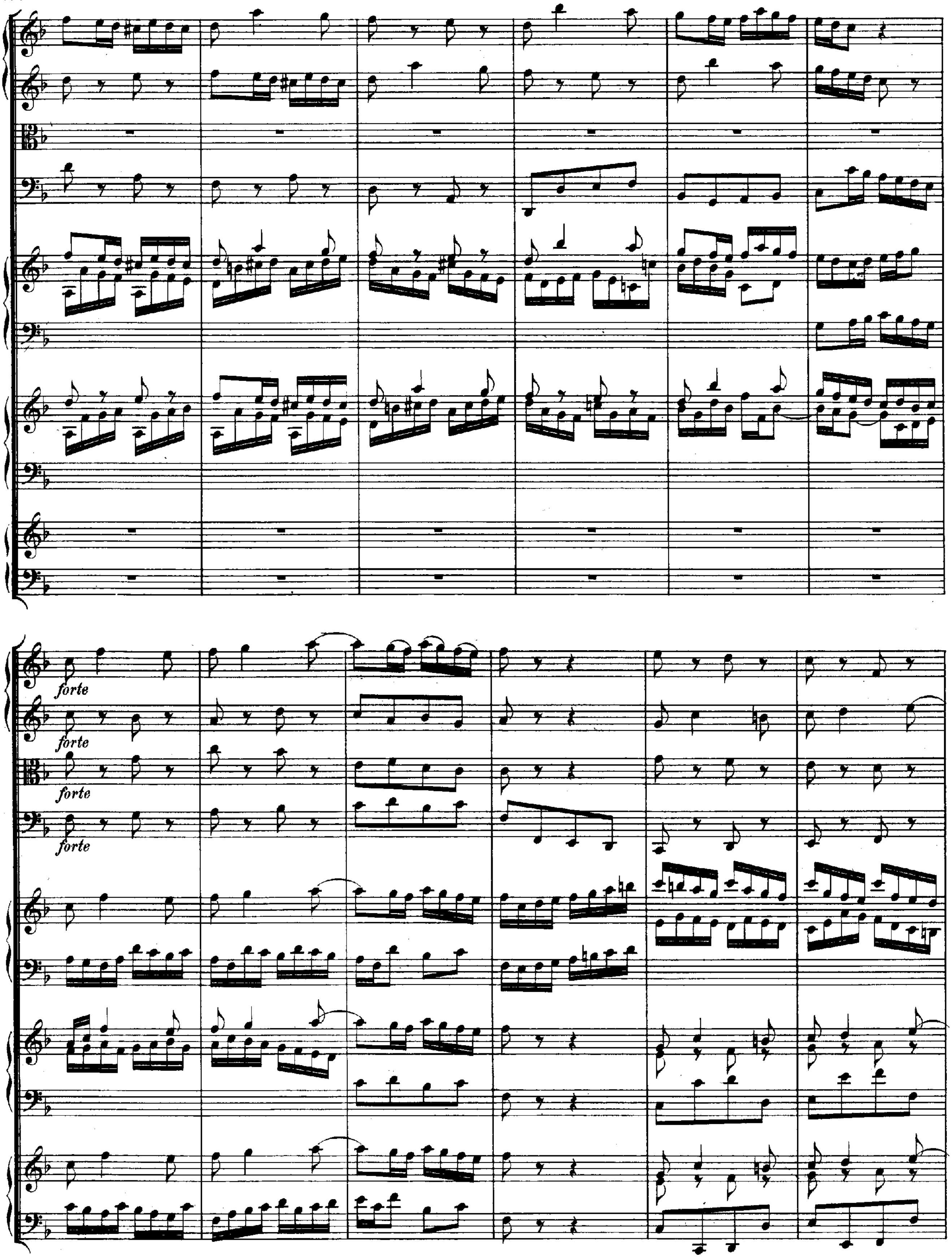


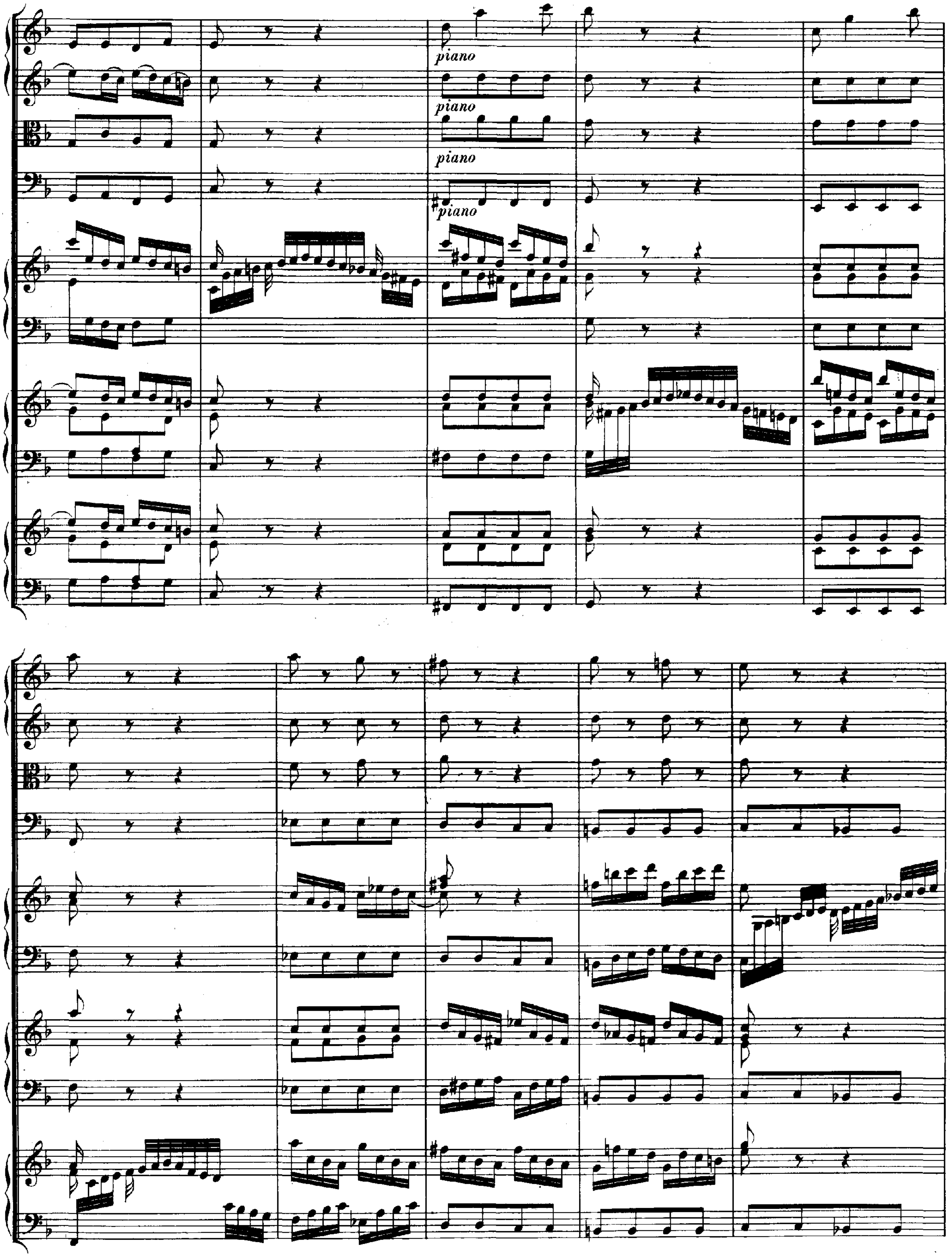


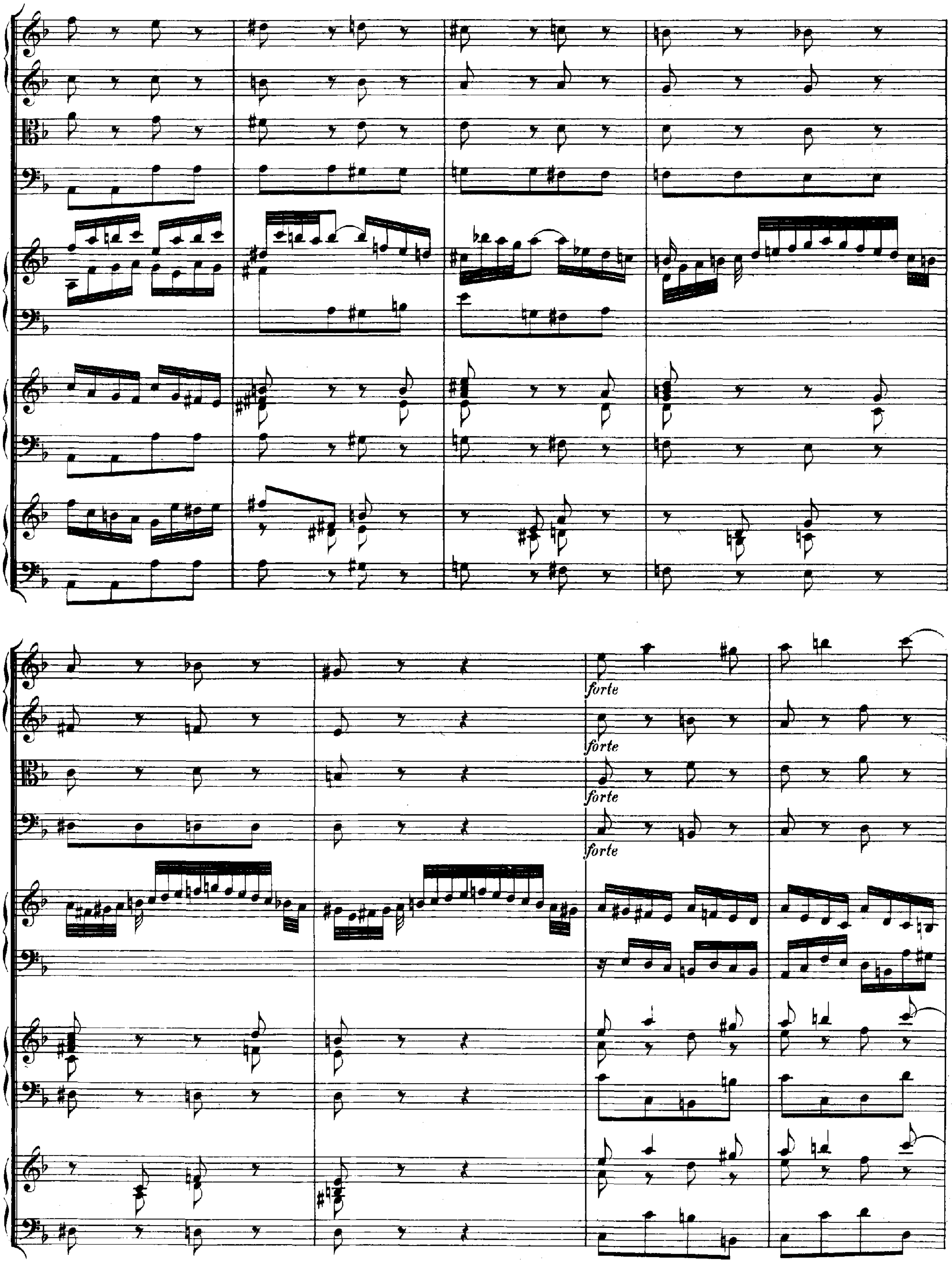
forte
forte
forte
forte
piano

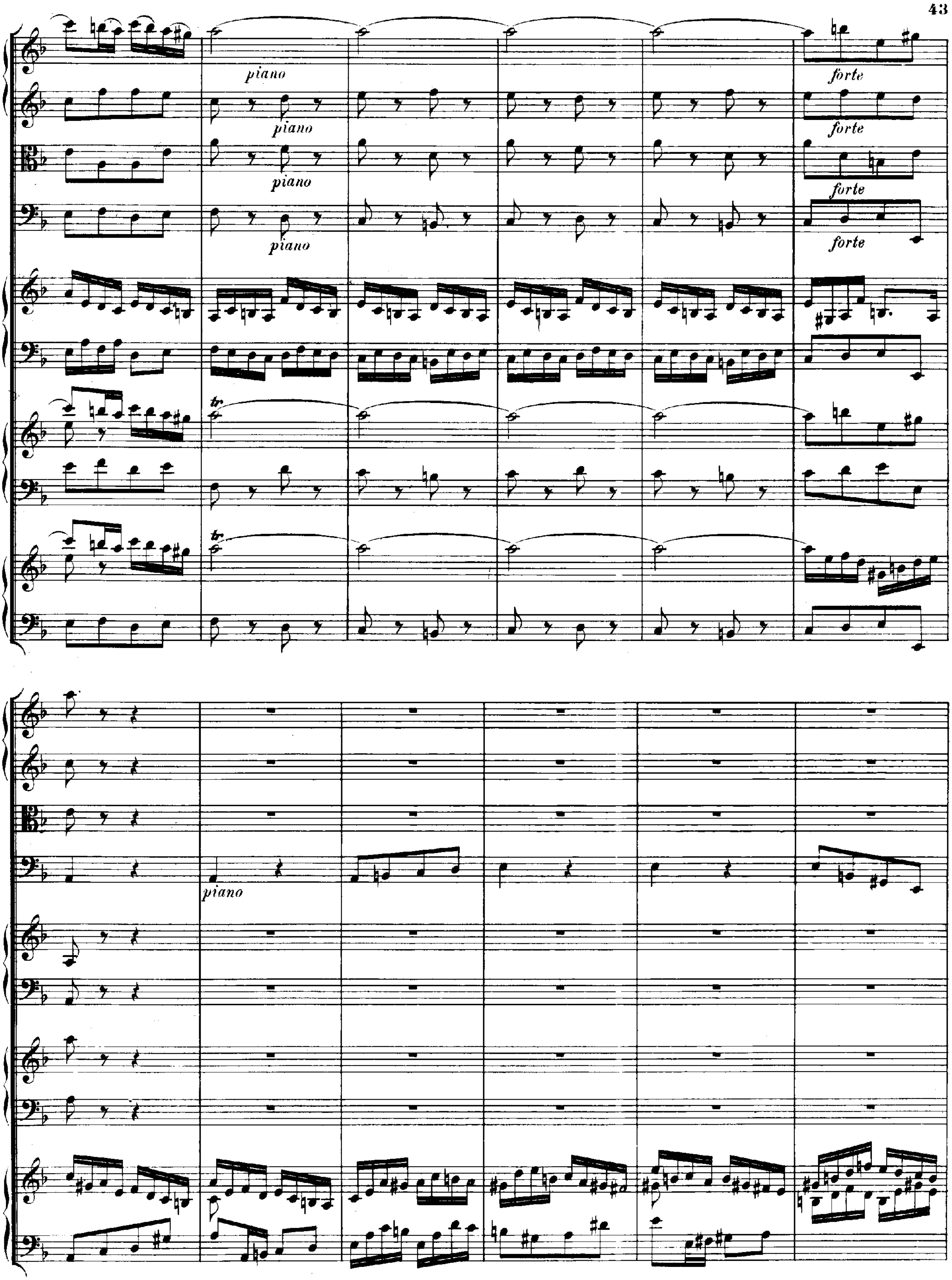


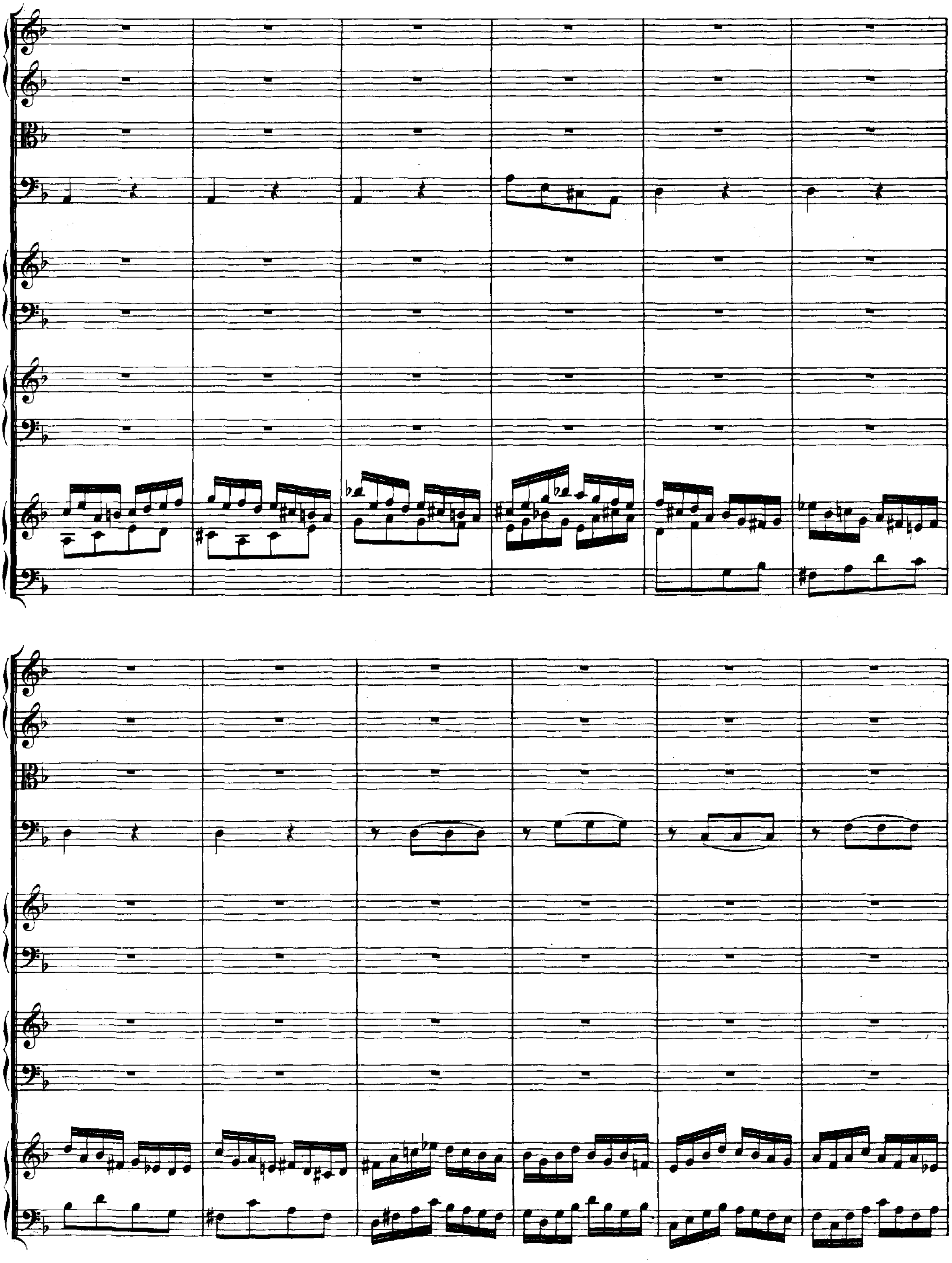

piano
piano

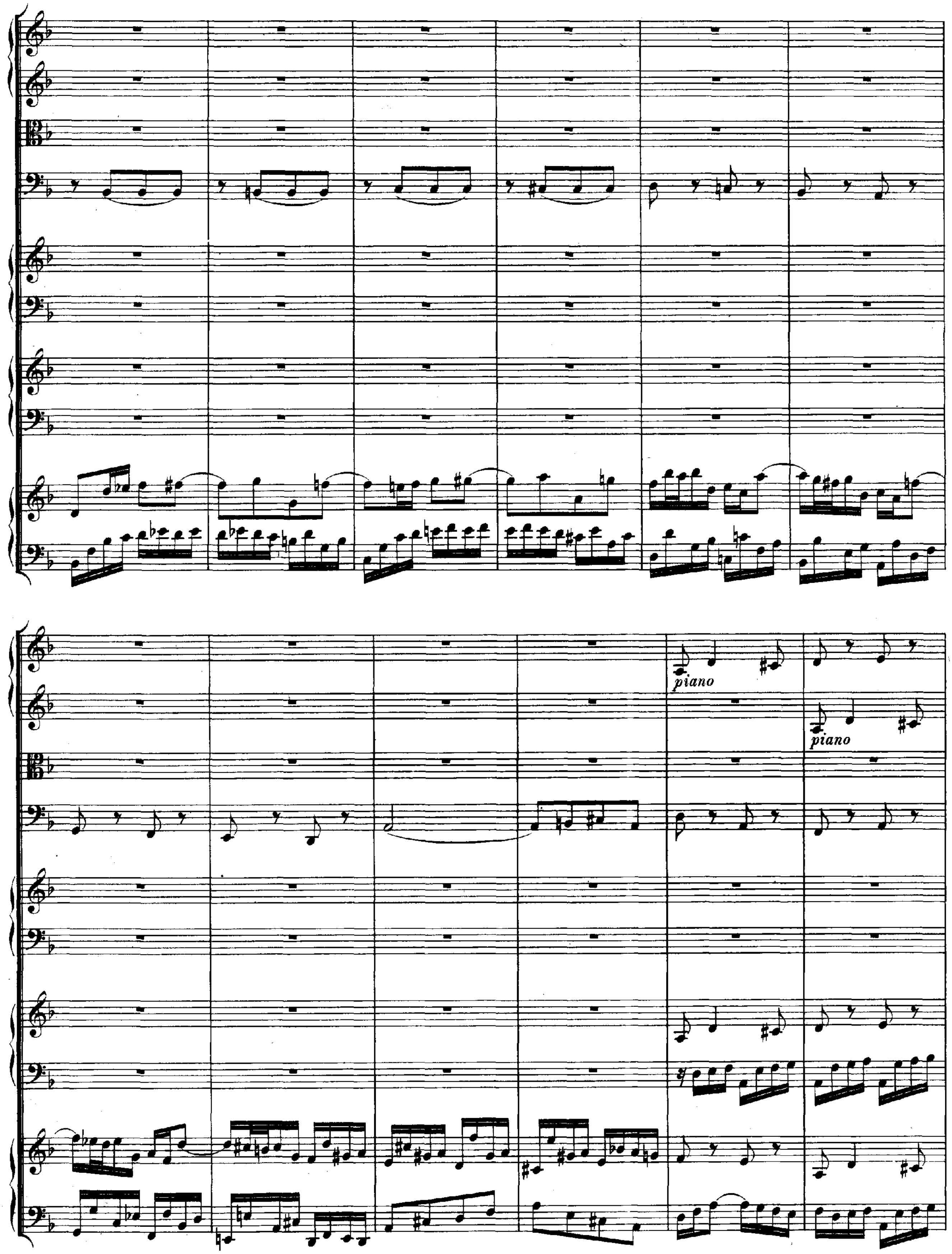

forte
forte
forte
forte

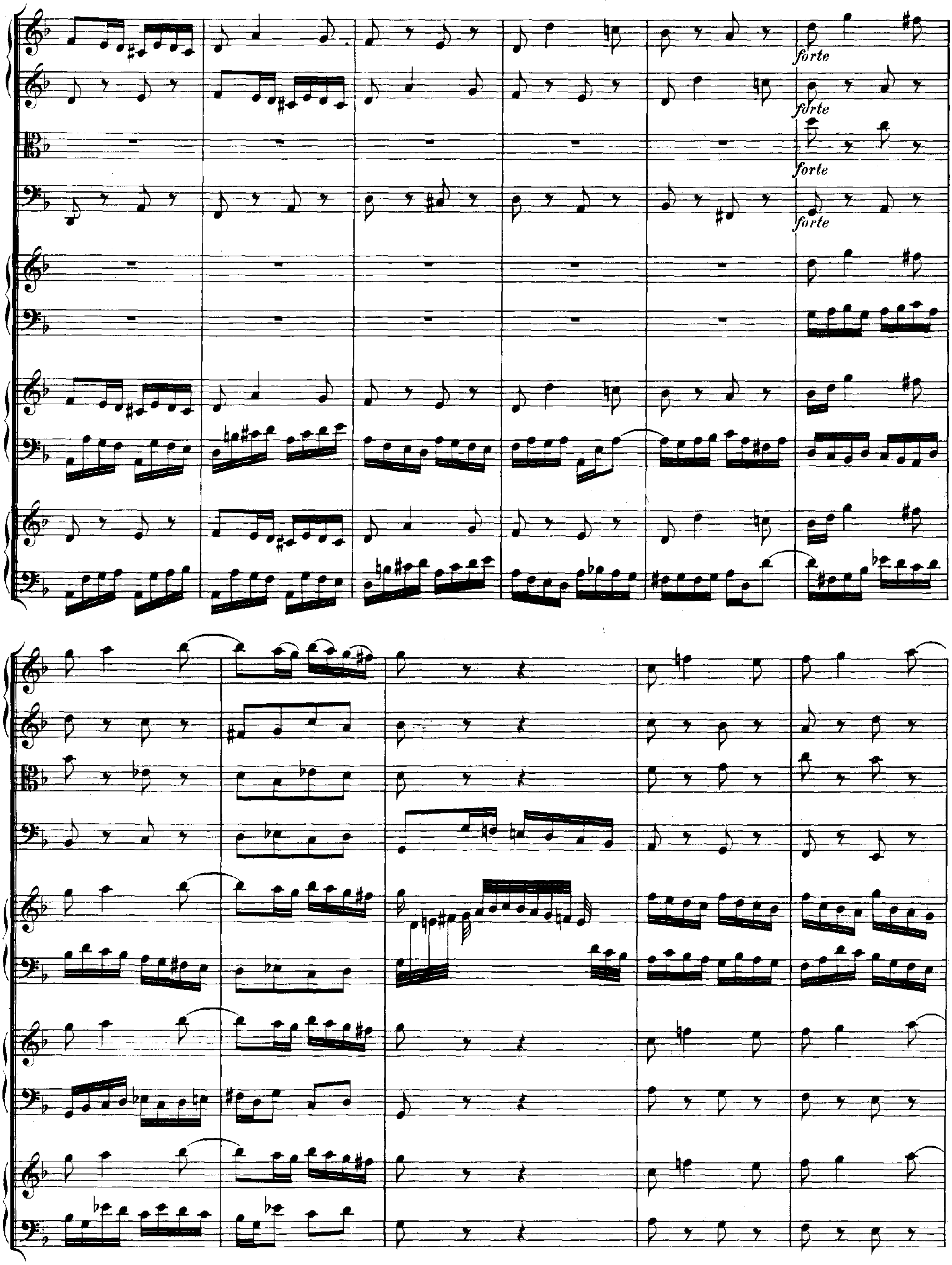

piano
piano
piano
piano

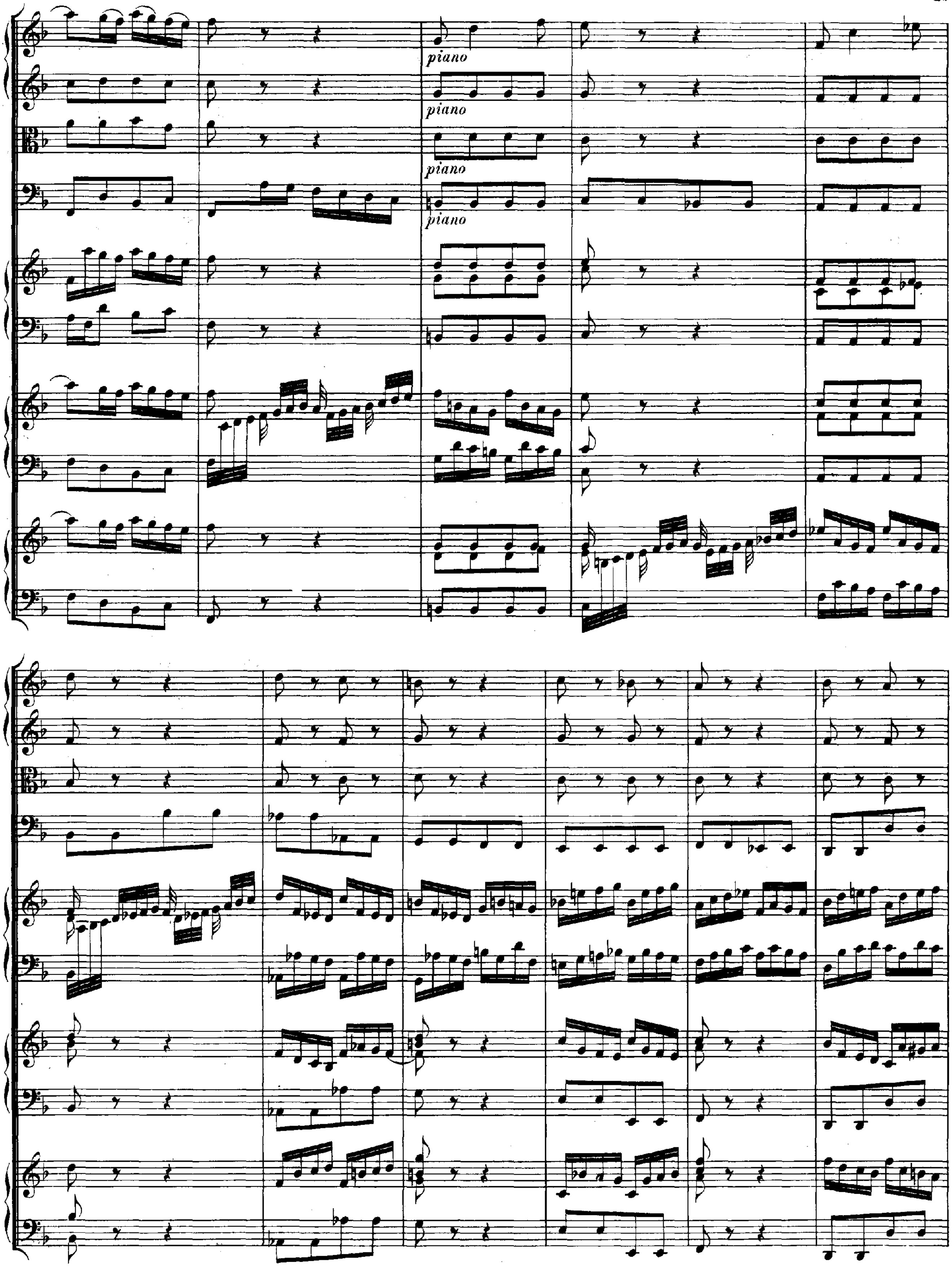

forte
forte
forte
forte

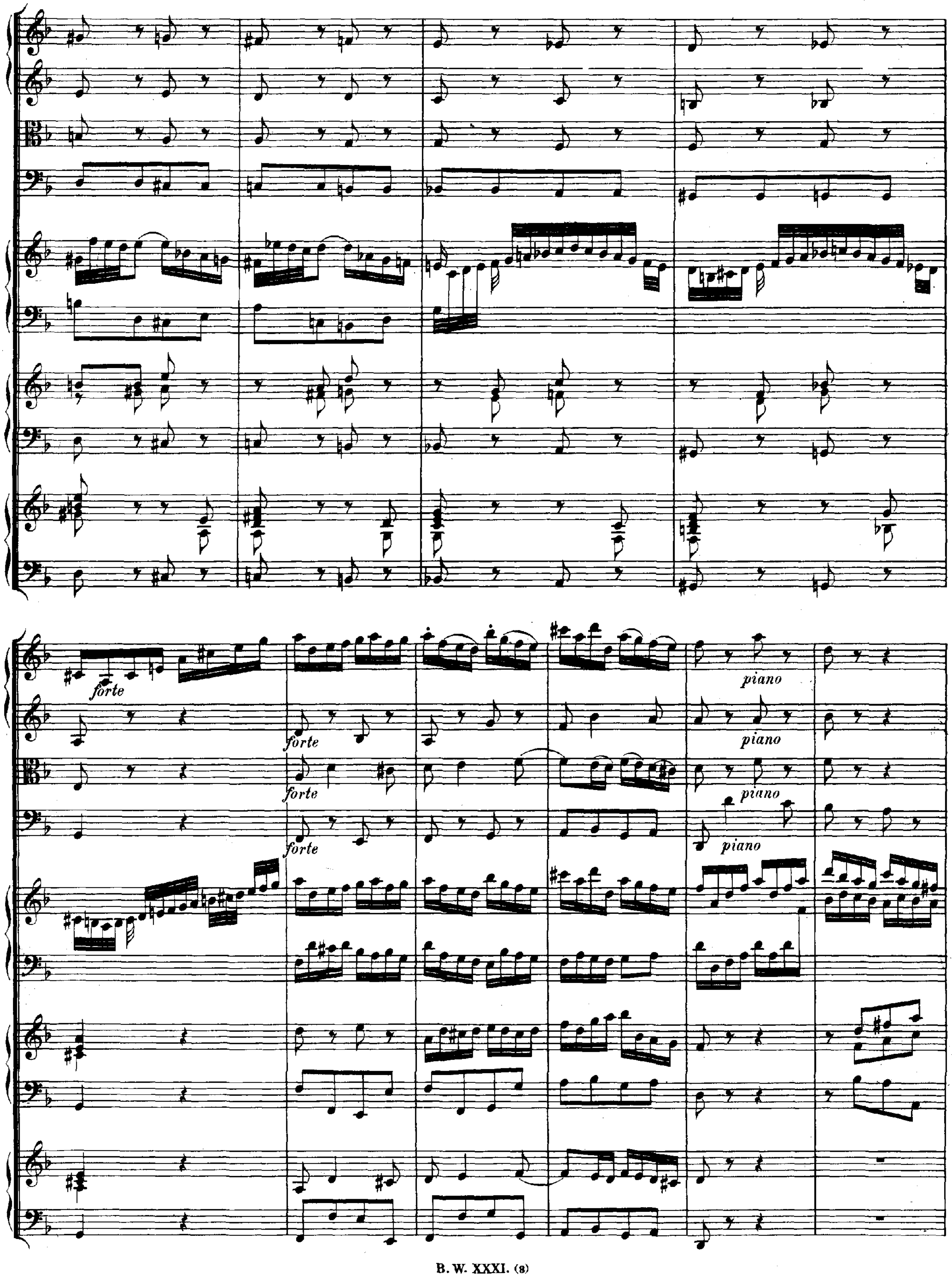

piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte
tr
tr
piano

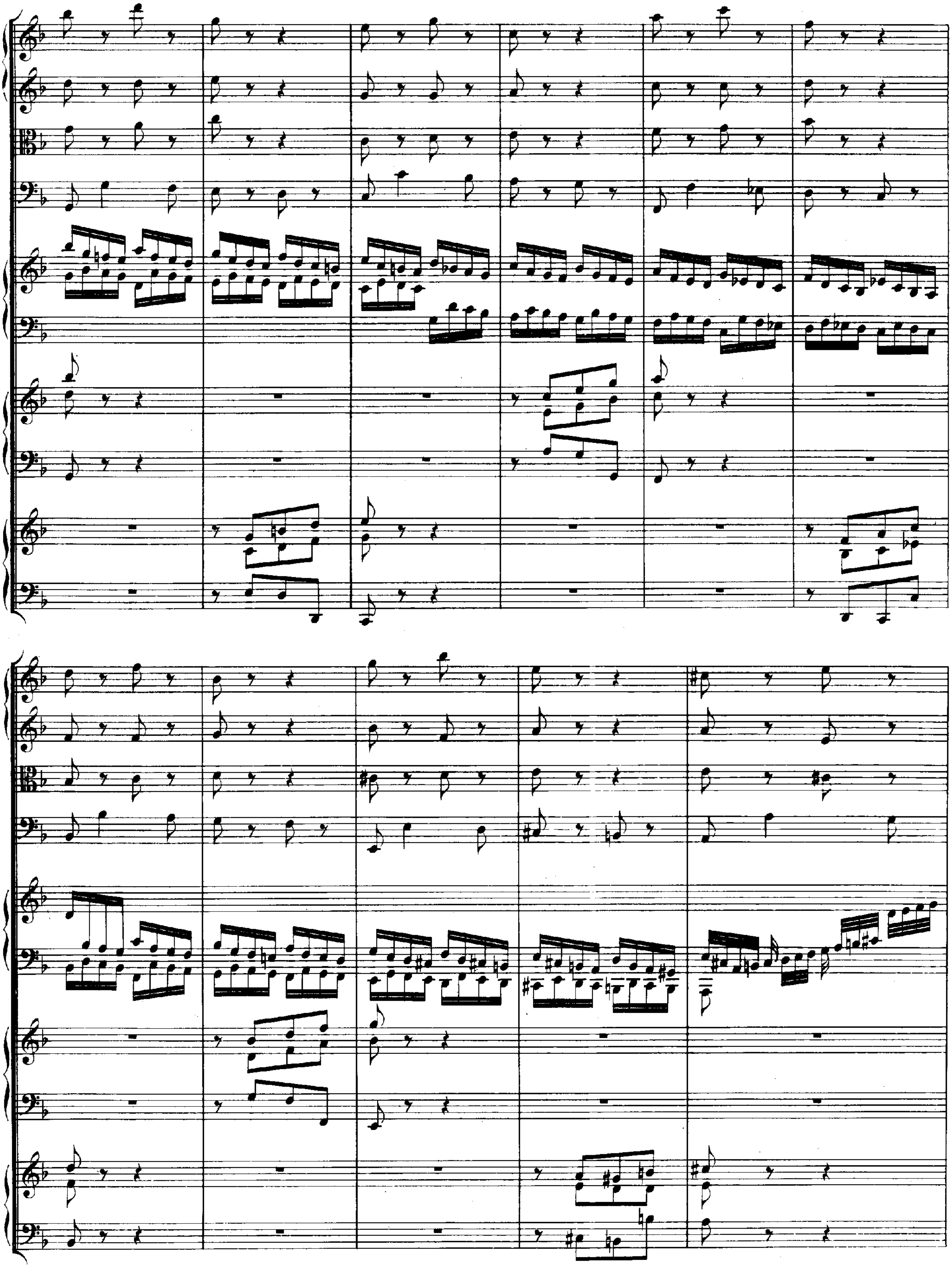


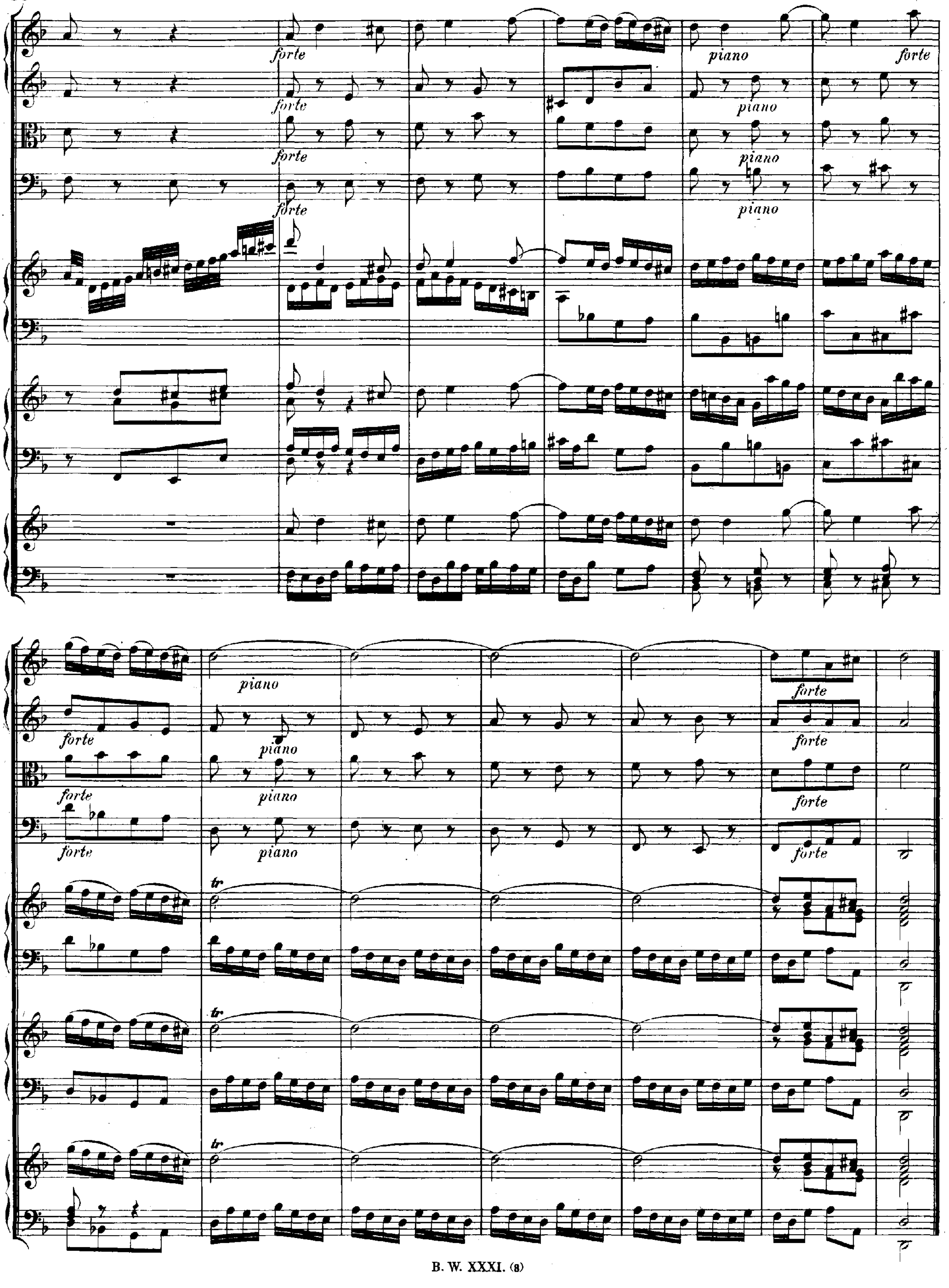

piano
piano


forte
forte
forte
forte


piano
piano
piano
piano


forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano




forte
forte
forte
forte
piano
forte
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte
tr
tr
tr

Concert

in C dur

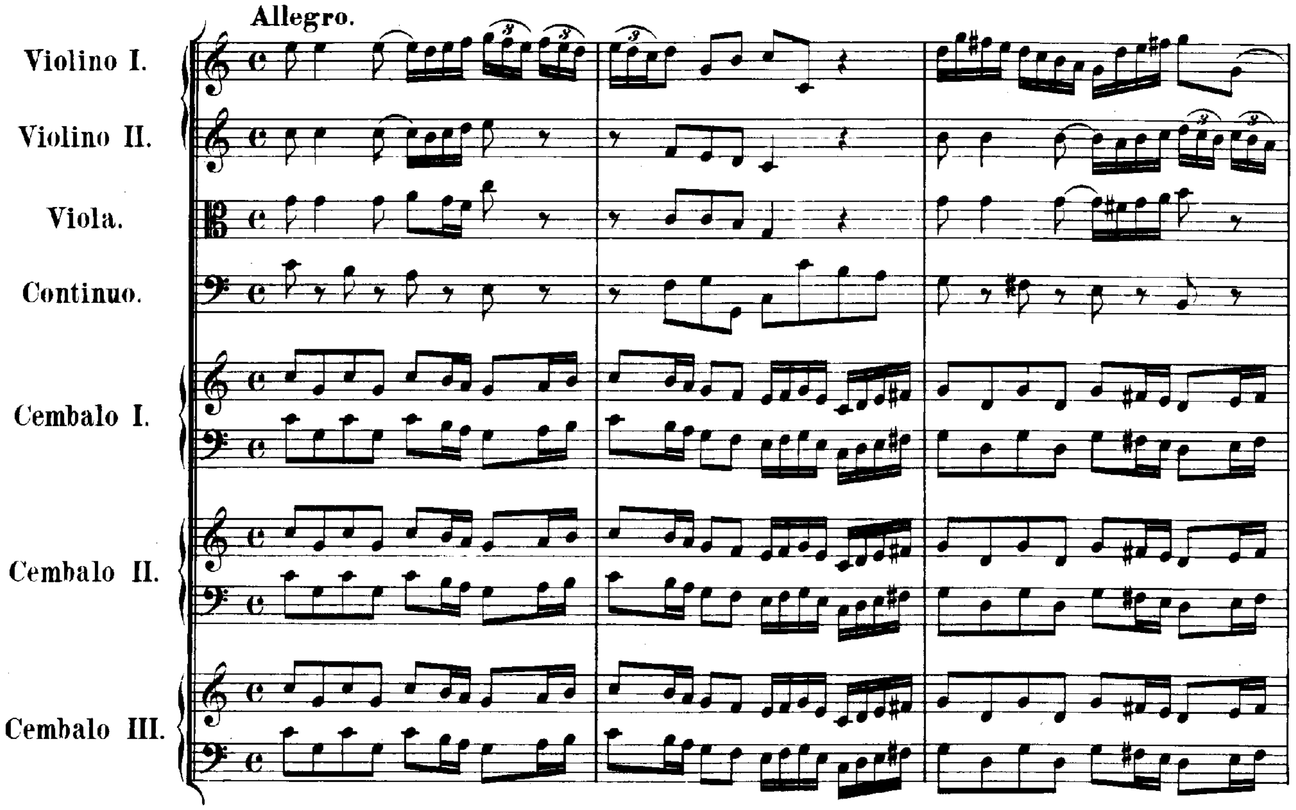
für drei Claviere

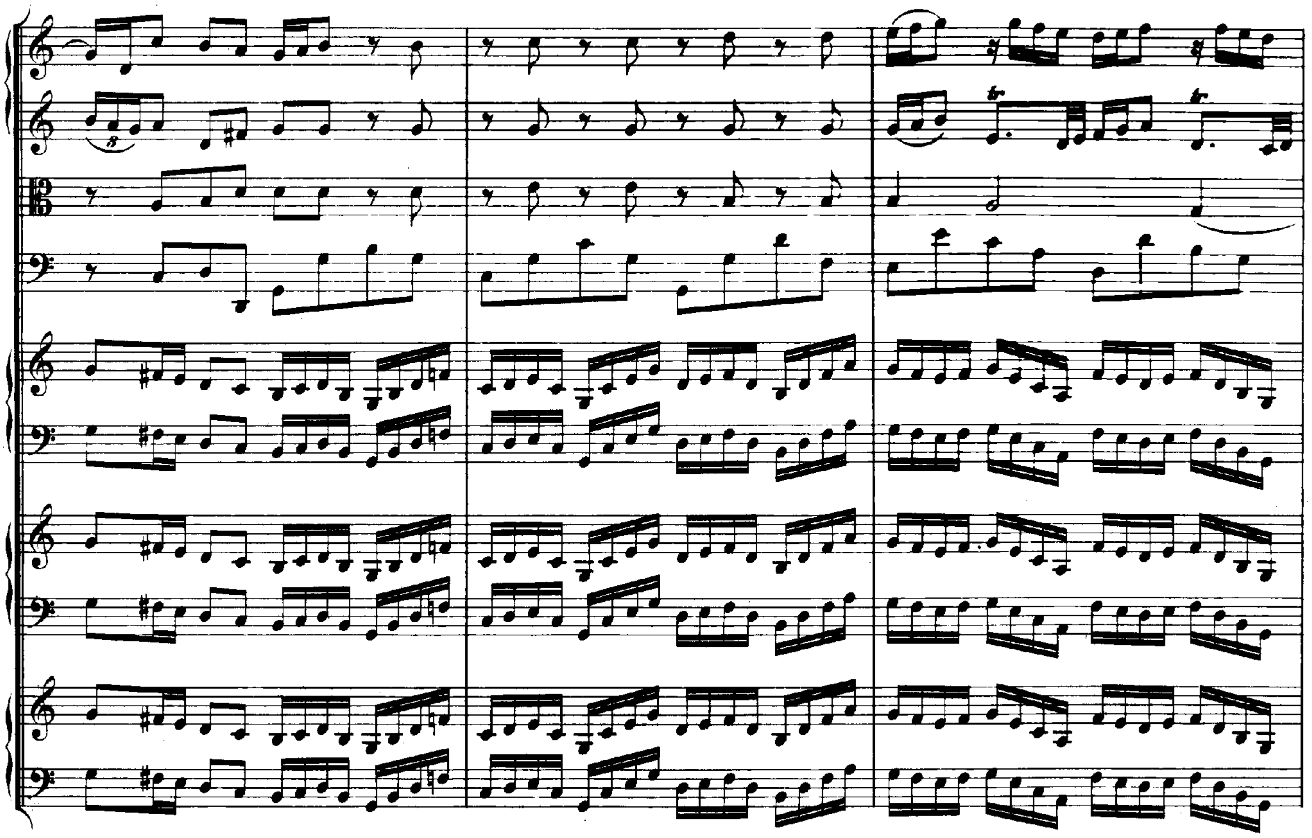
mit Begleitung von

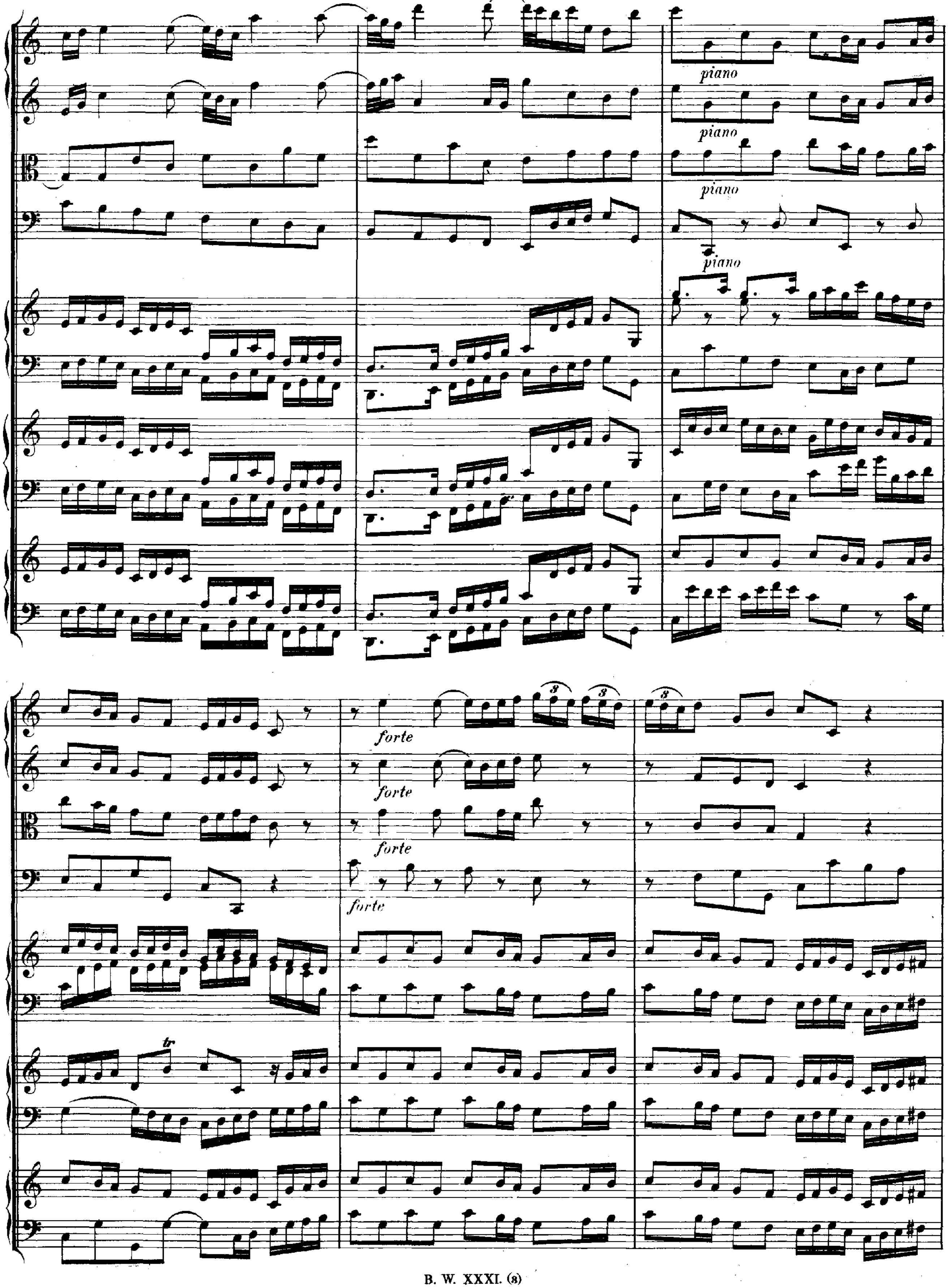
Zwei Violinen, Viola und Continuo.

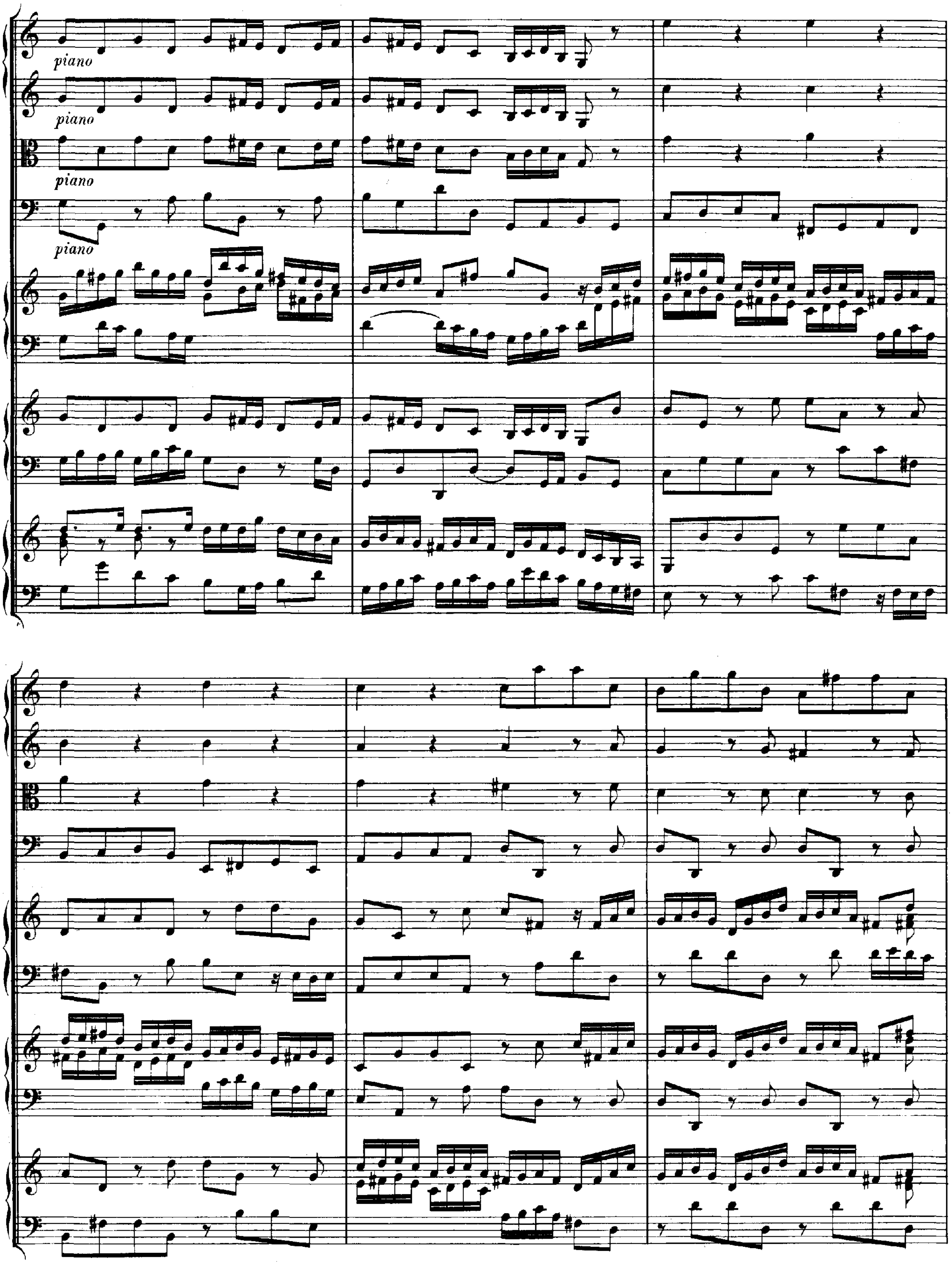
No. 2.

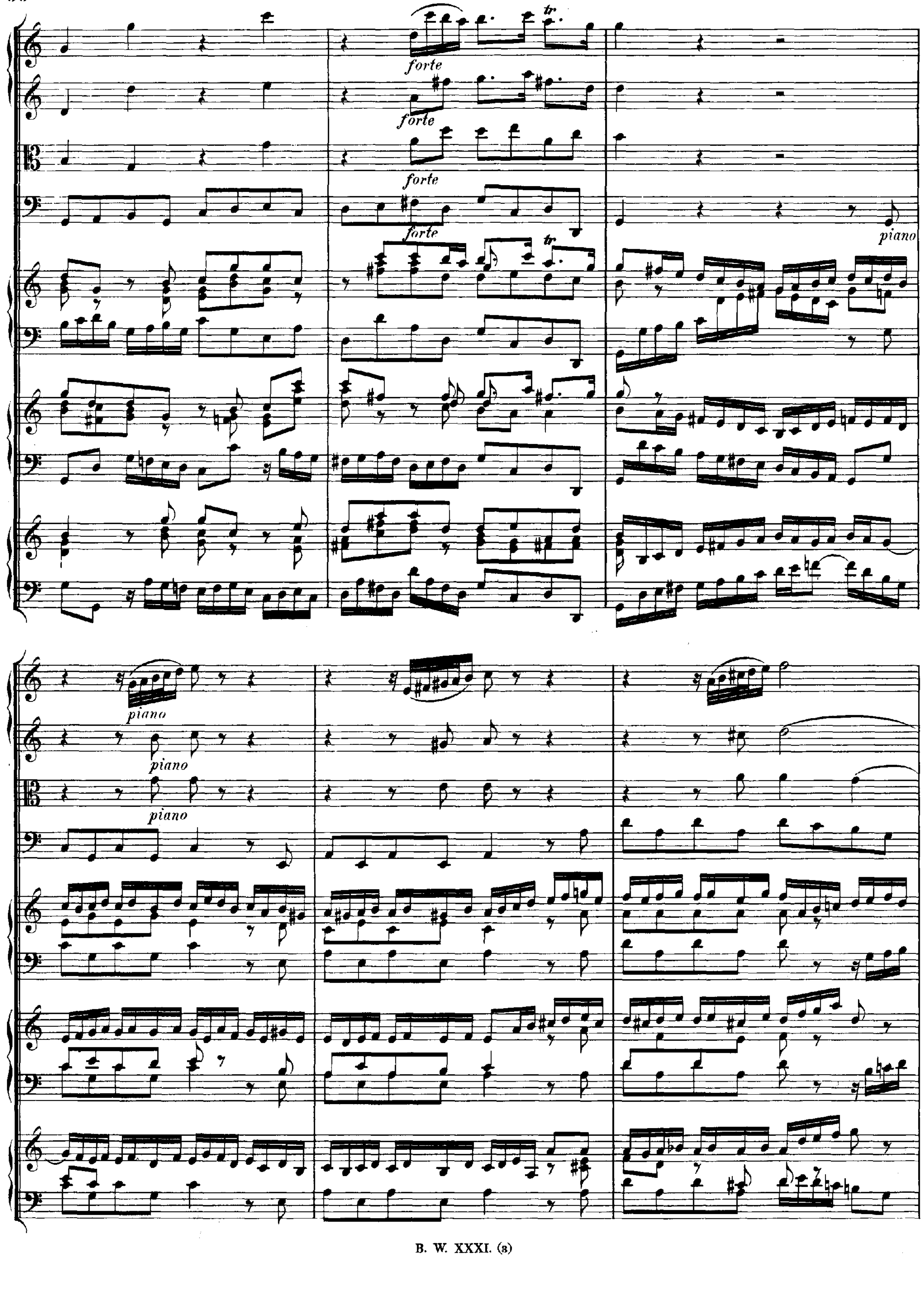
CONCERTO II.

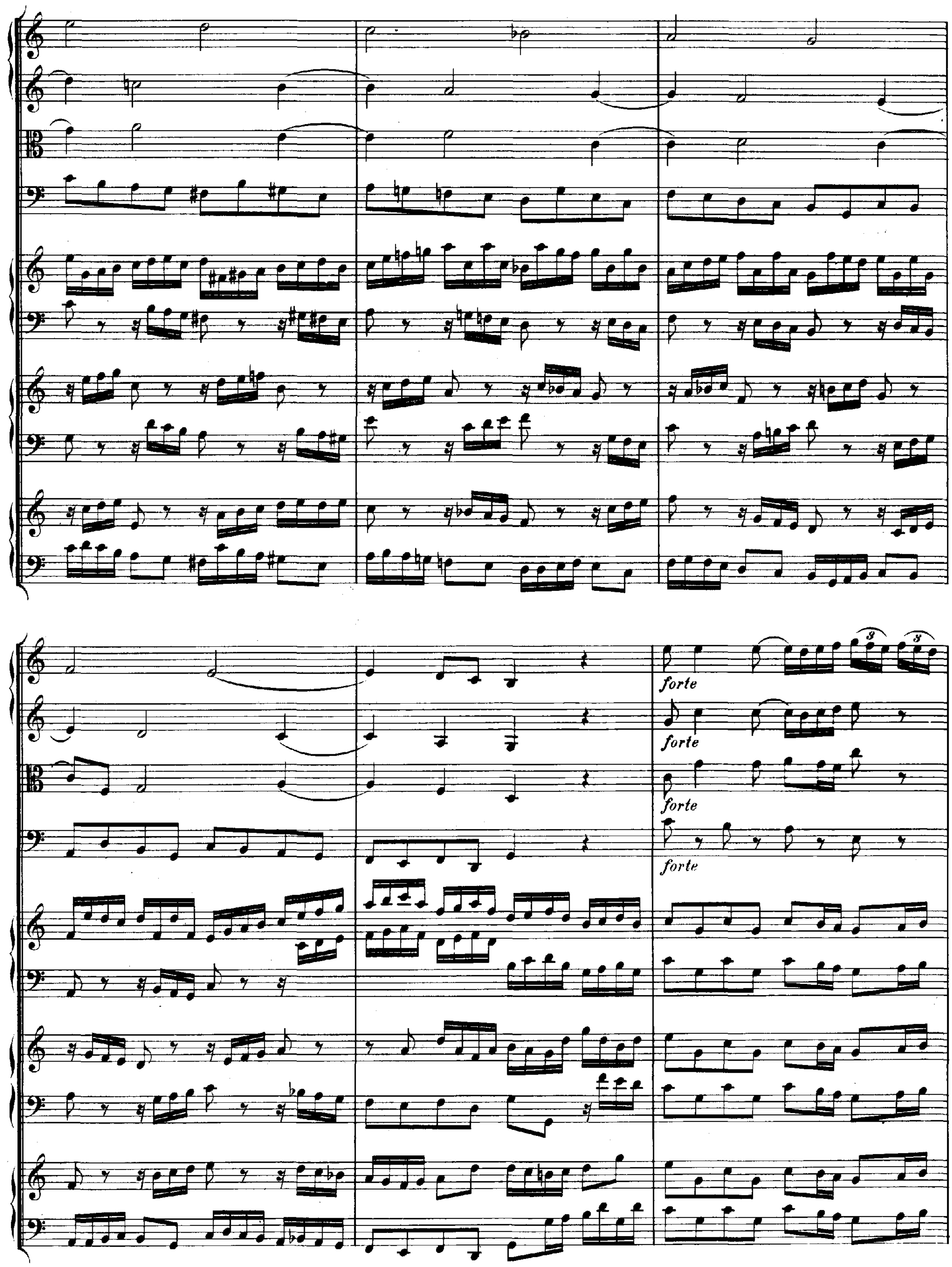

Allegro.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Continuo.
Cembalo I.
Cembalo II.
Cembalo III.

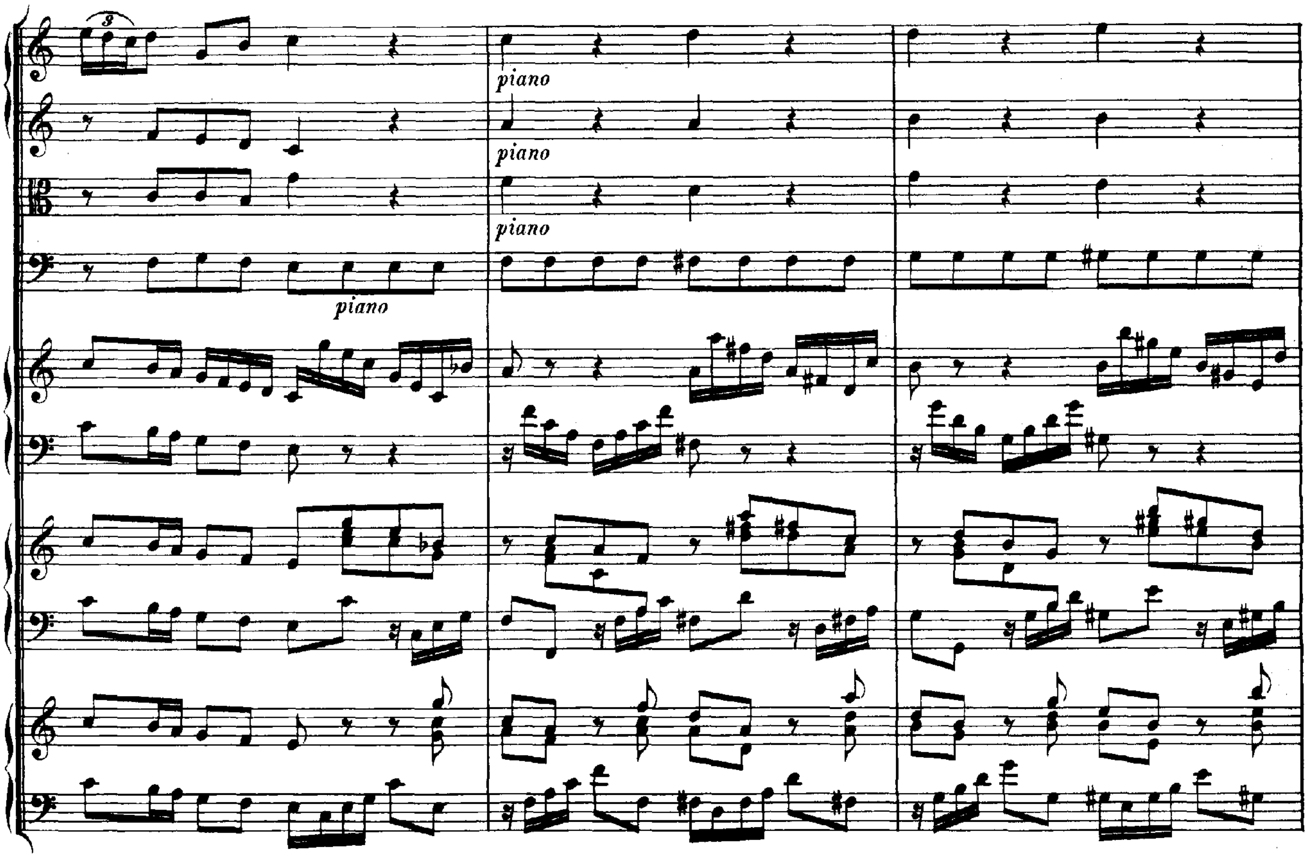


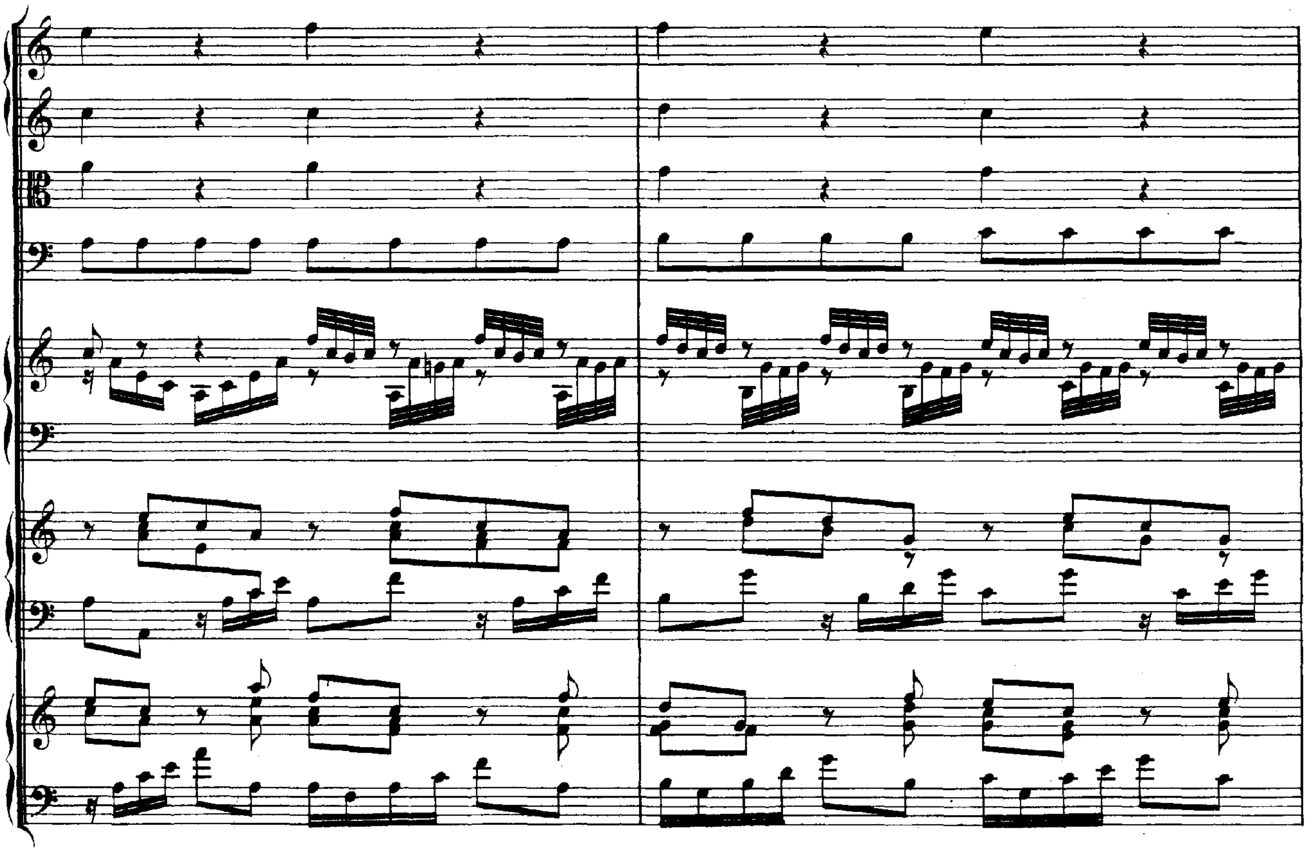

piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte
tr

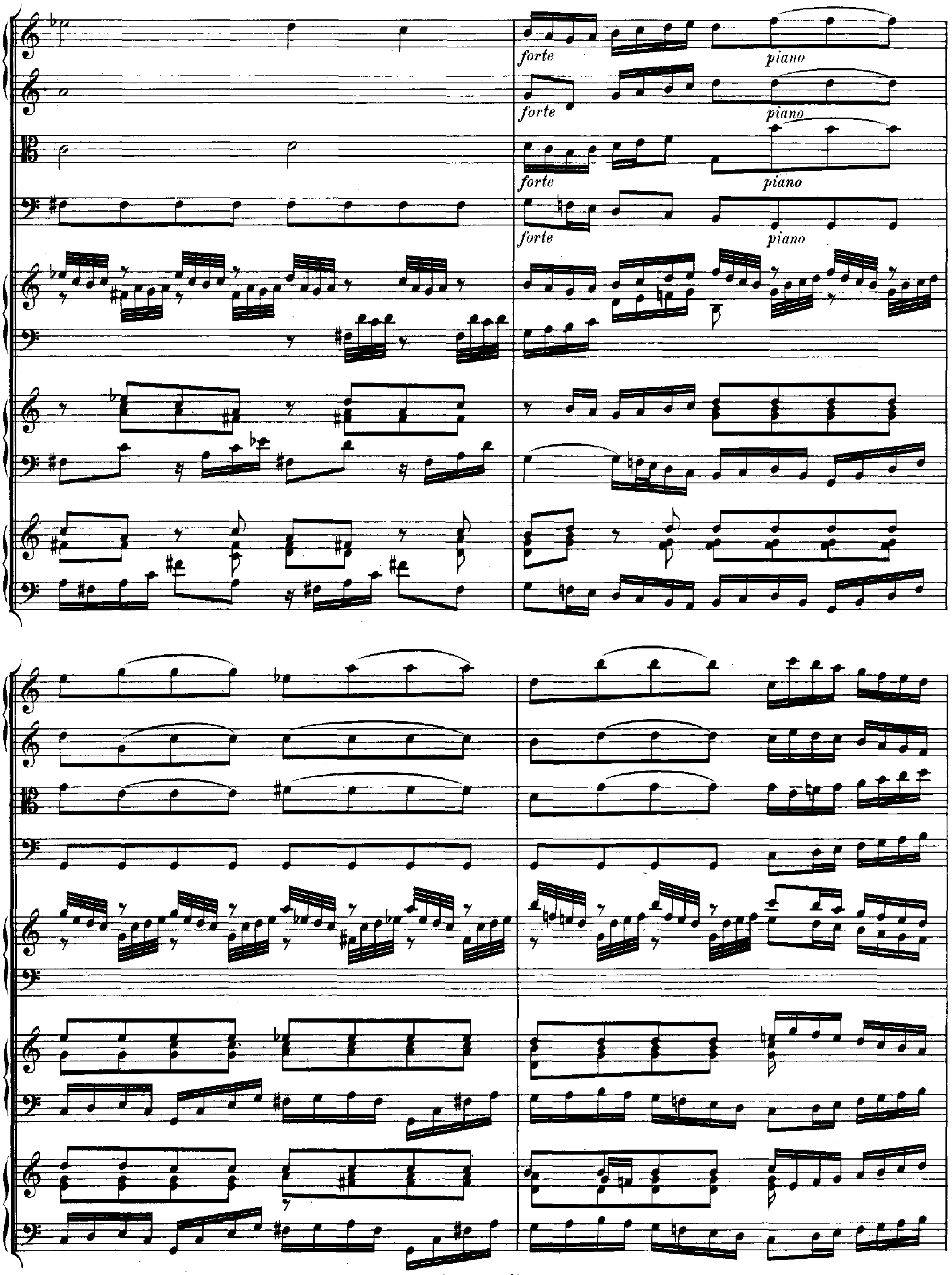

piano
piano
piano
piano

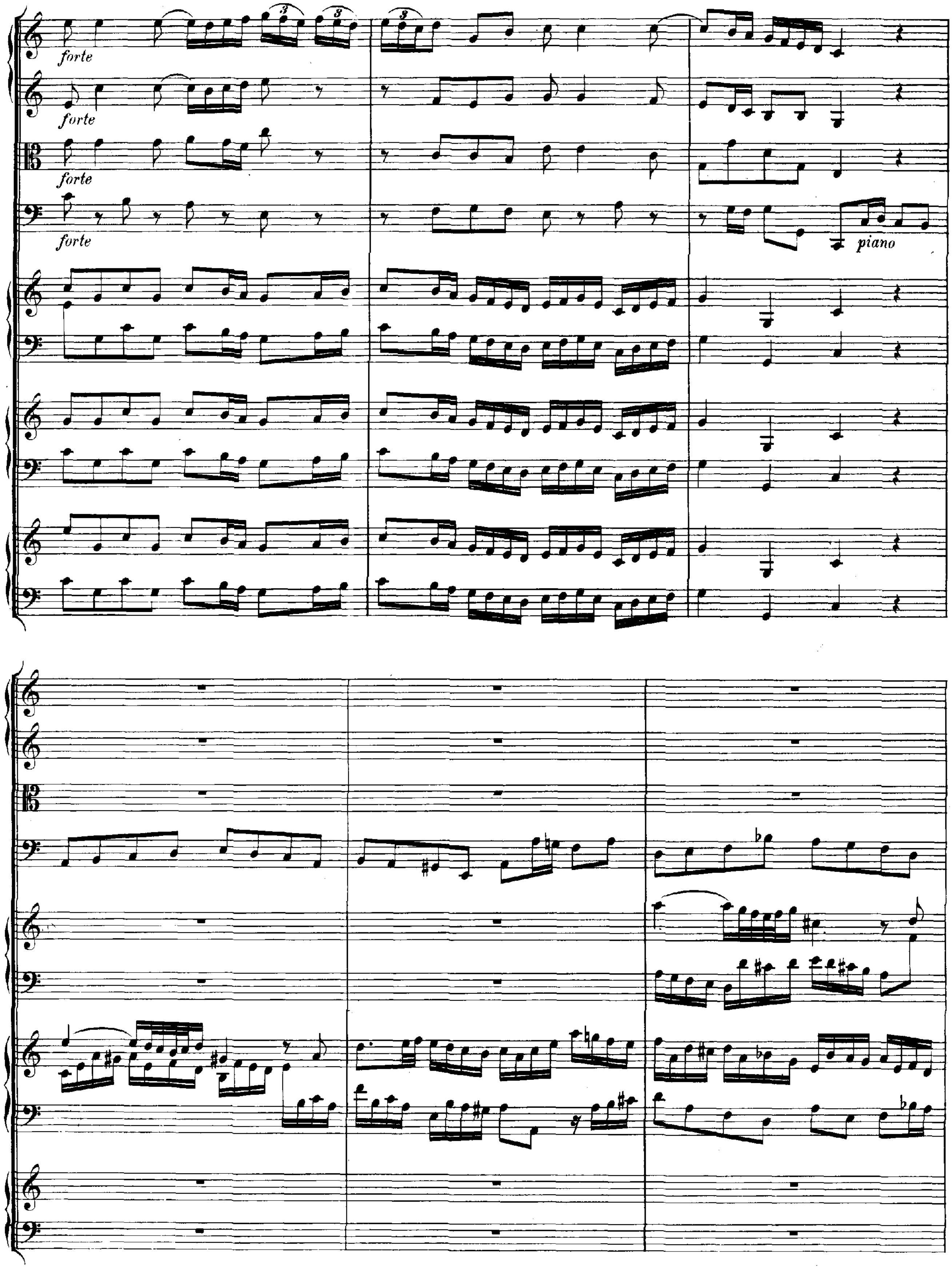

forte
tr.
tr.
forte
forte
forte
piano
tr.
piano
piano
piano

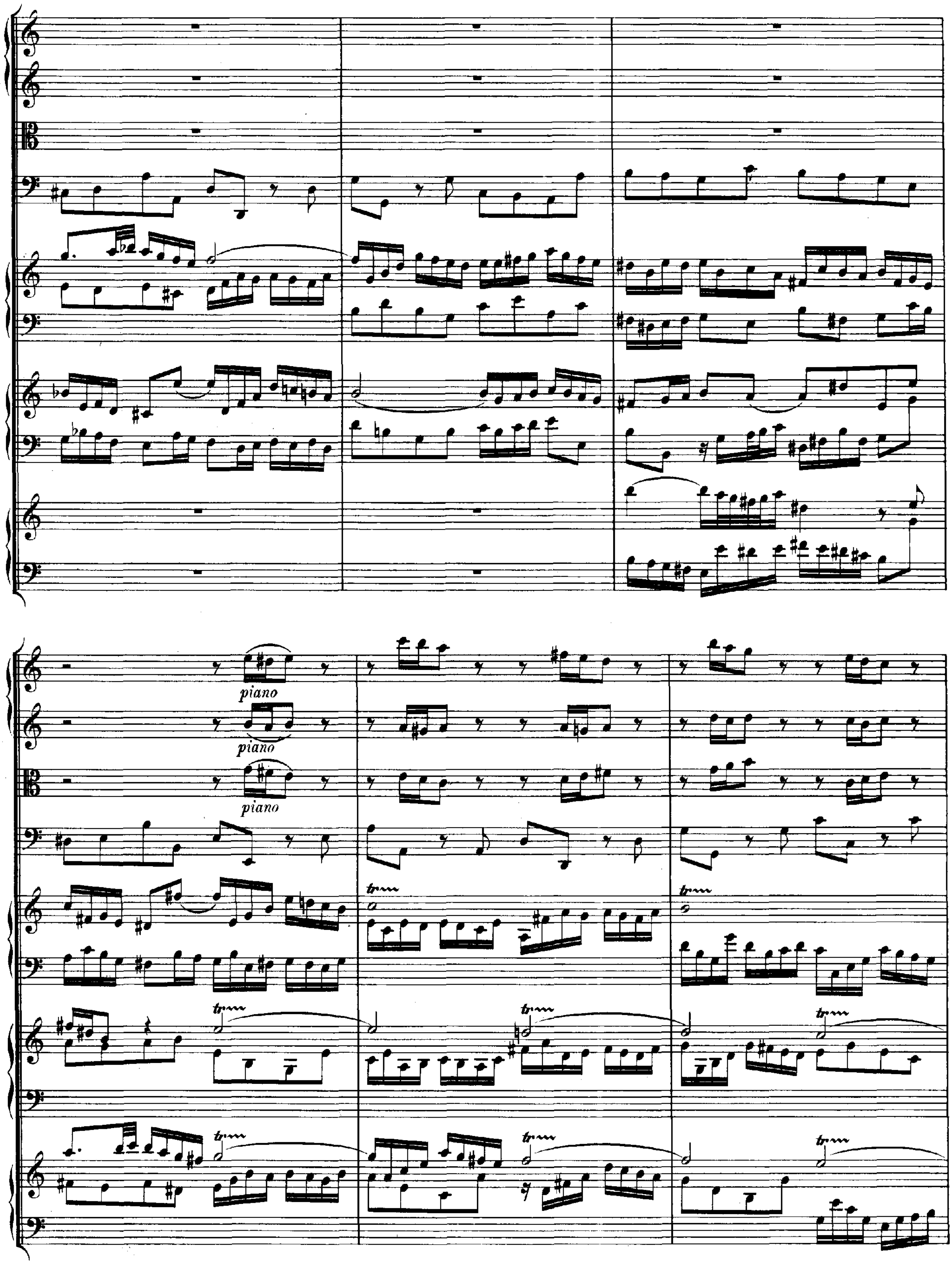

forte
forte
forte
forte

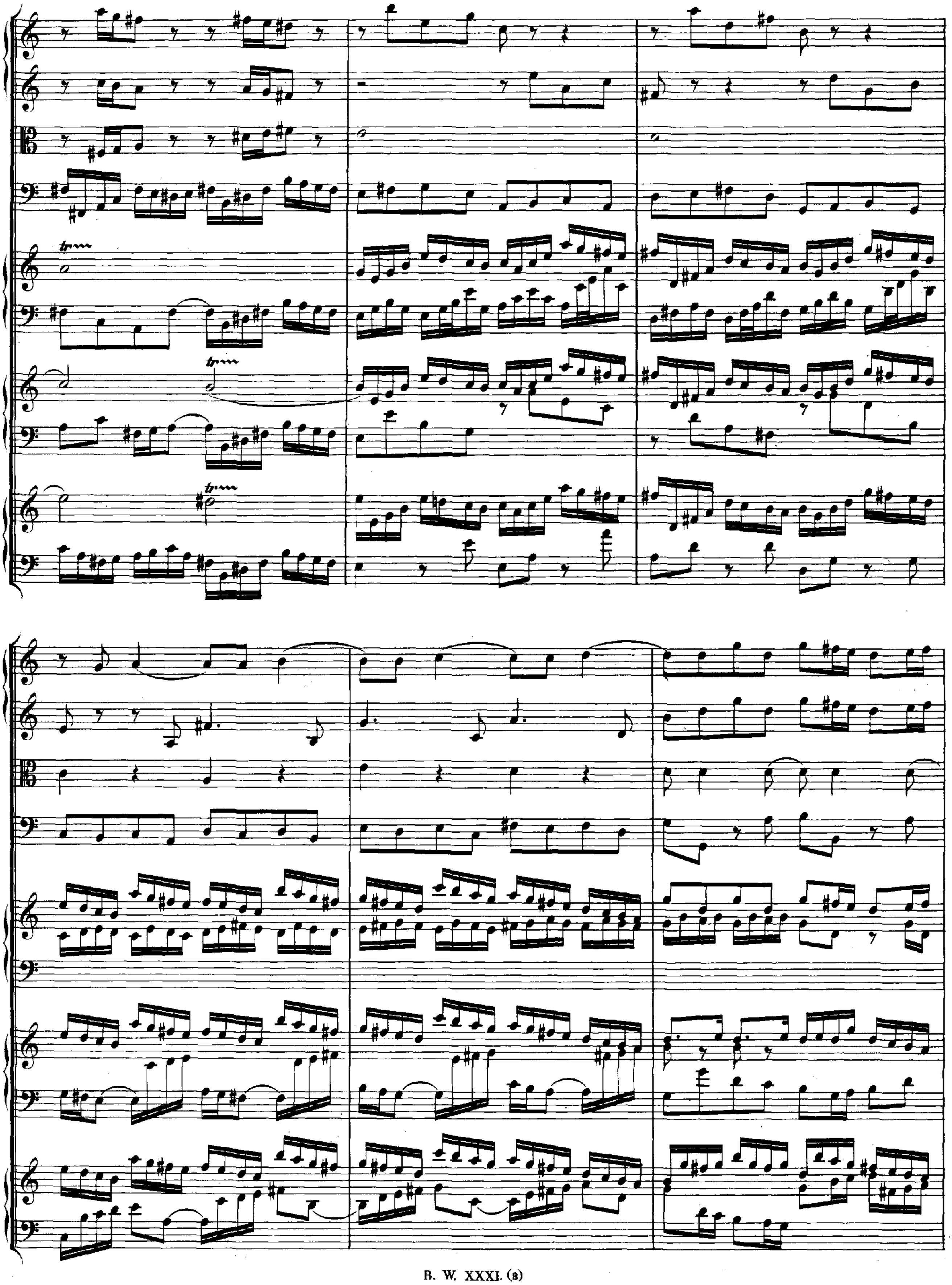

piano
piano
piano
piano

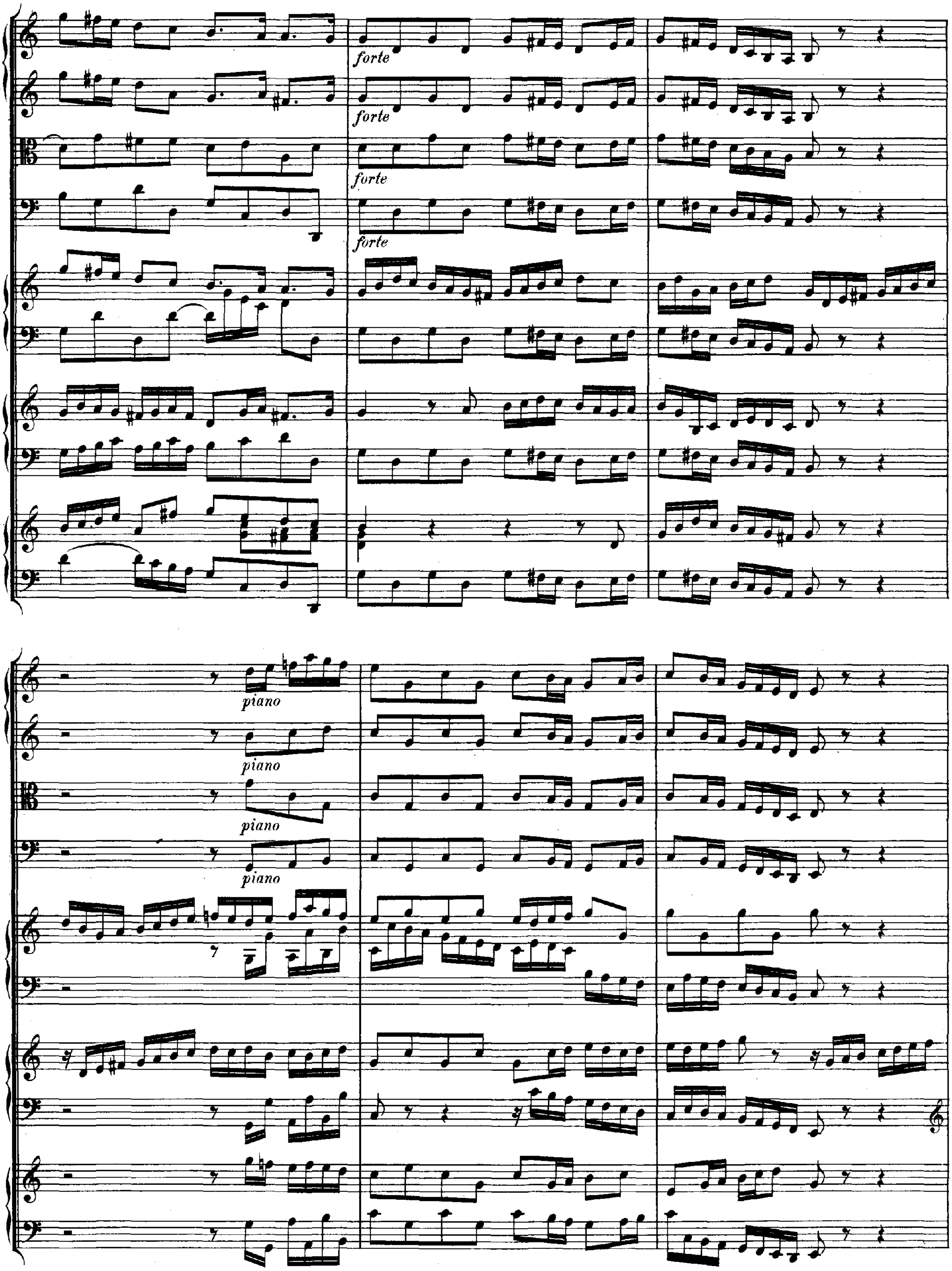


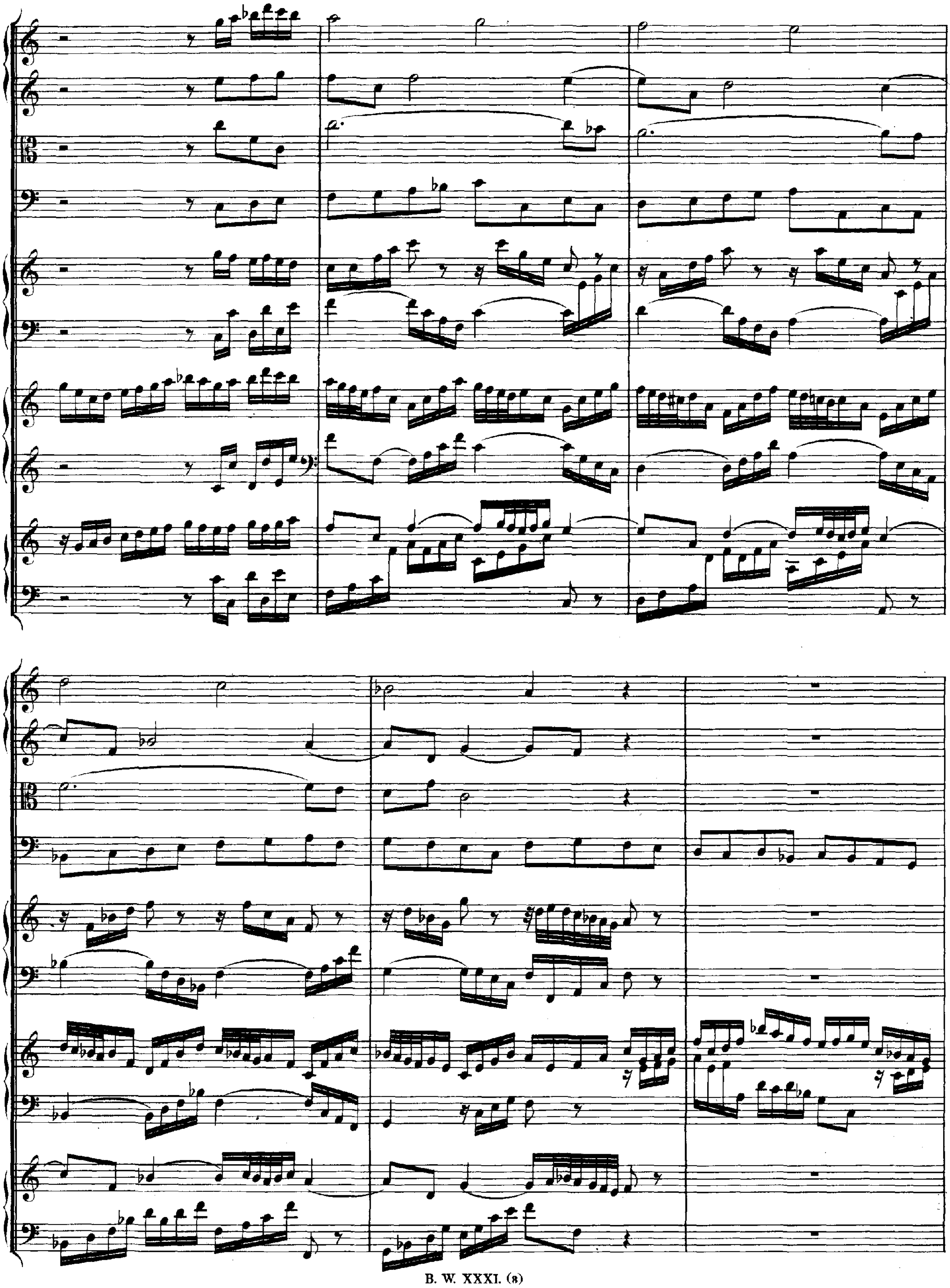

forte
piano
forte
piano
forte
piano
forte
piano

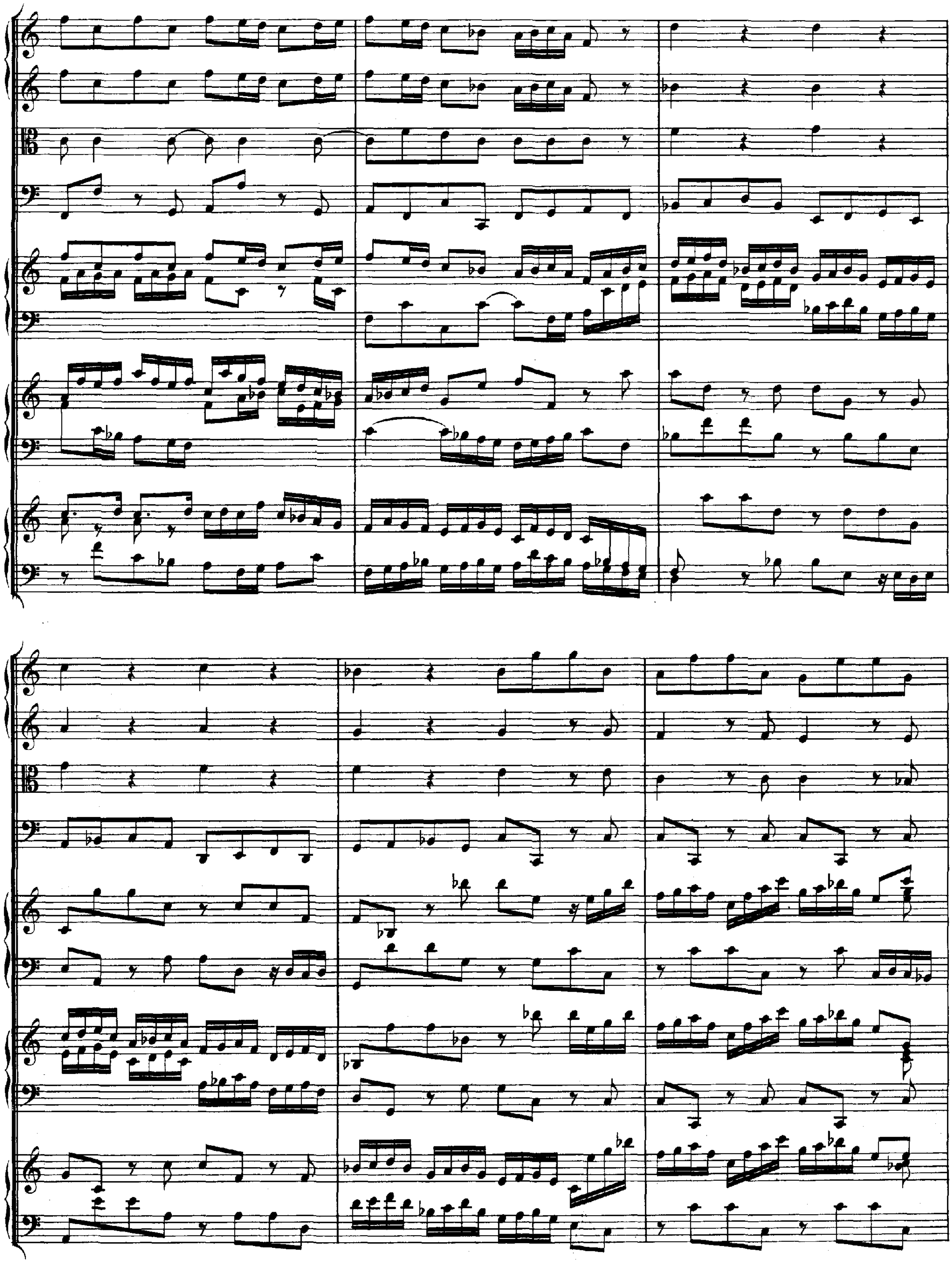

forte
forte
forte
forte
piano

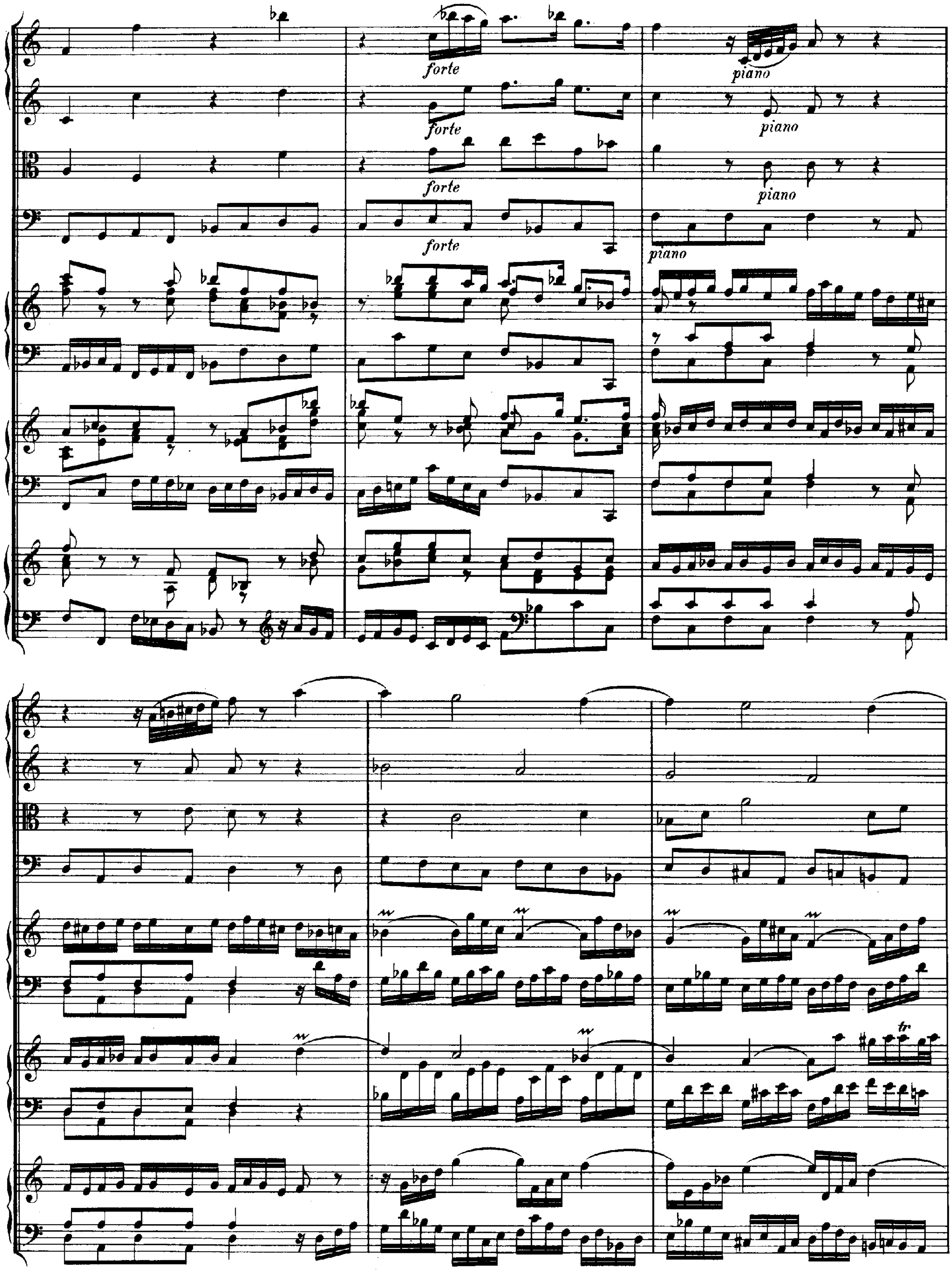

piano
piano
piano

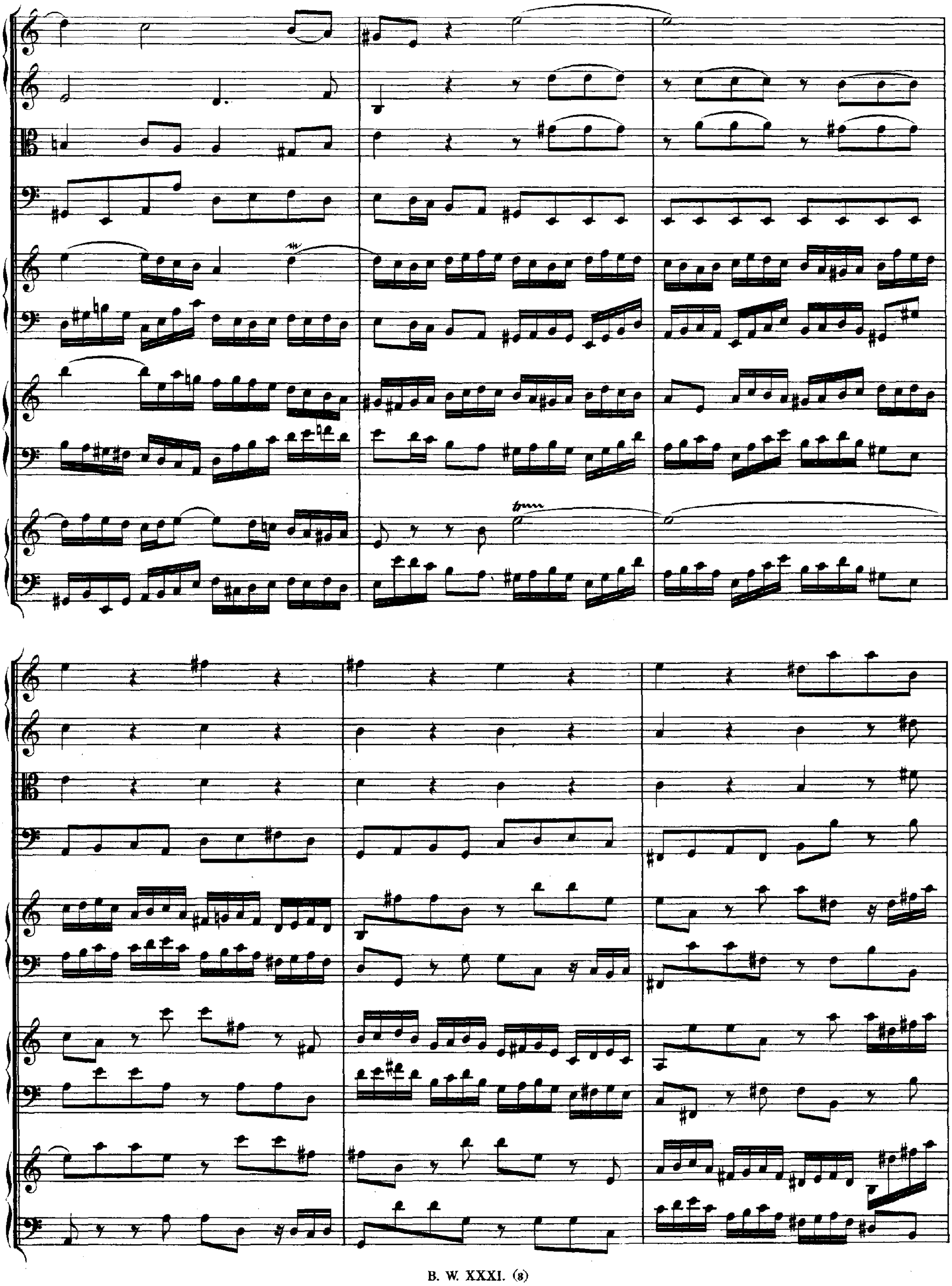


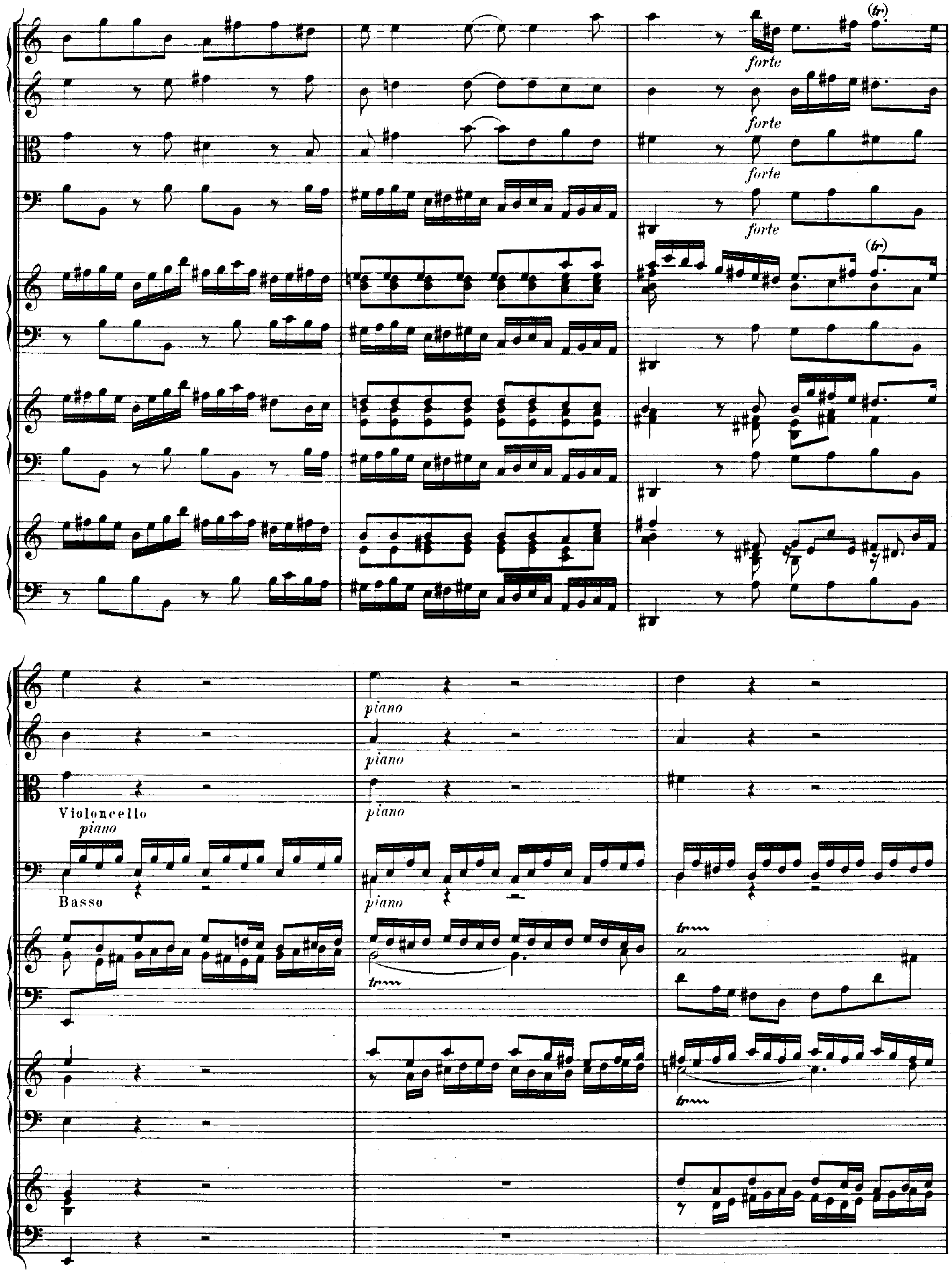

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano

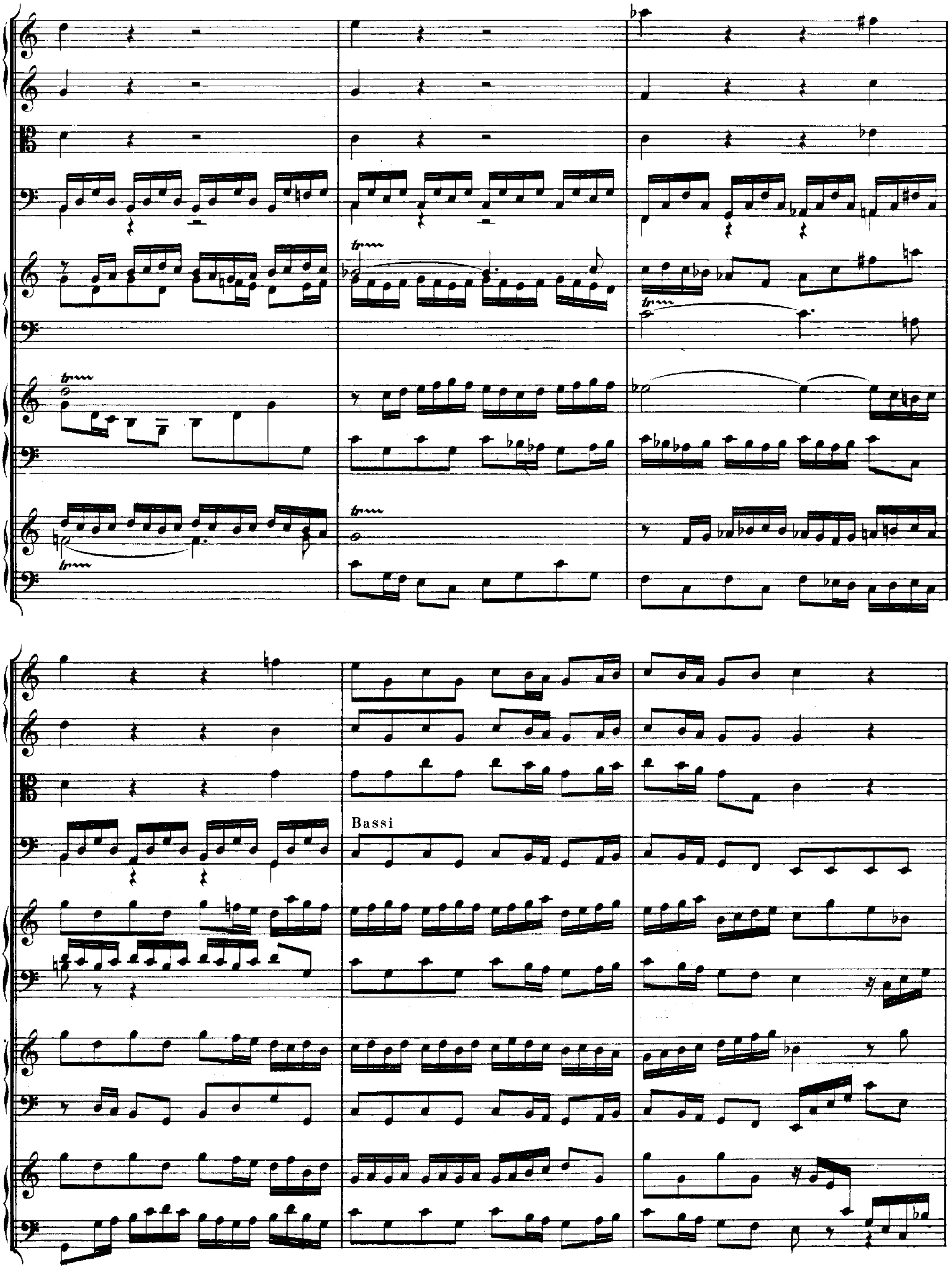


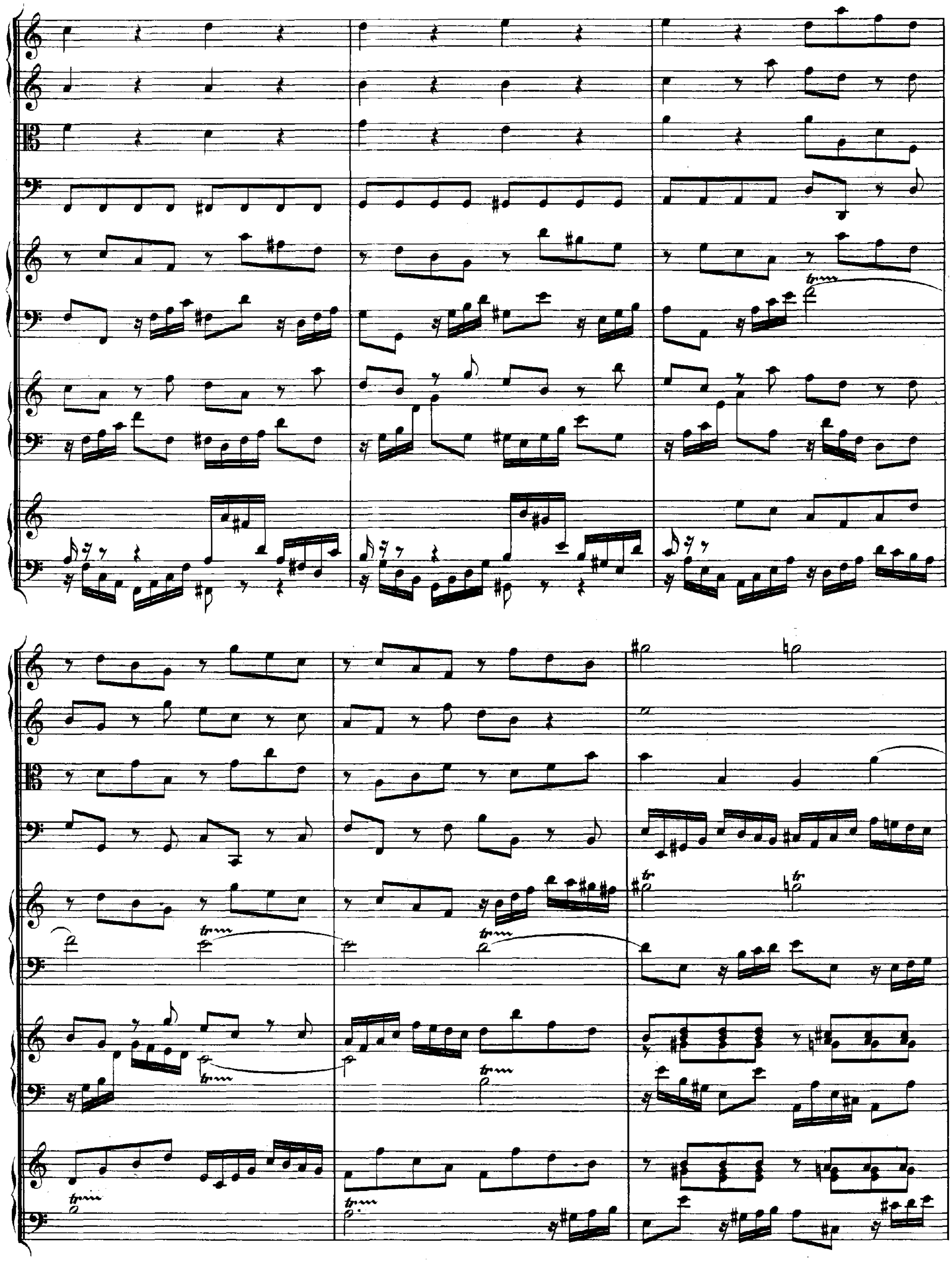


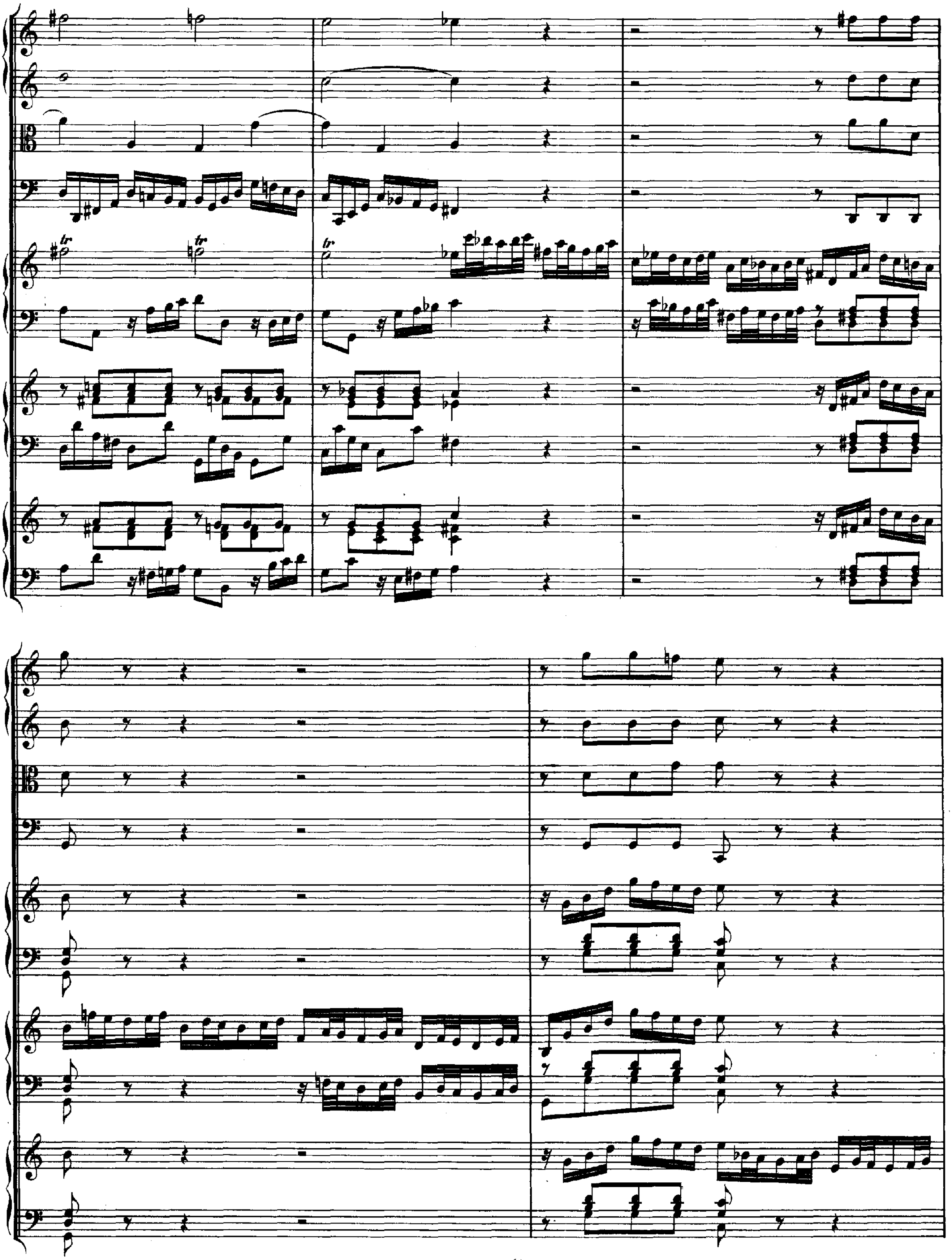

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano

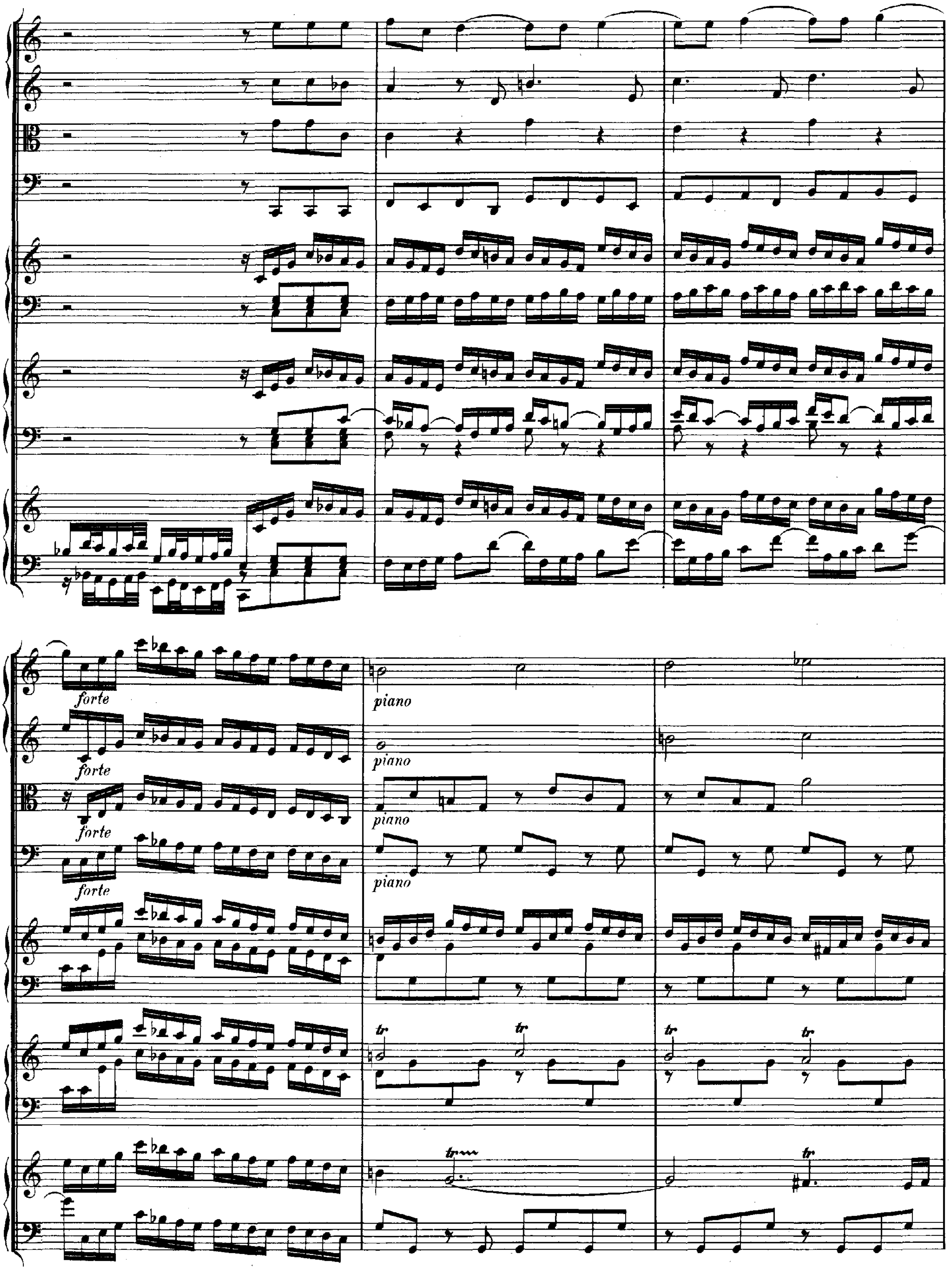


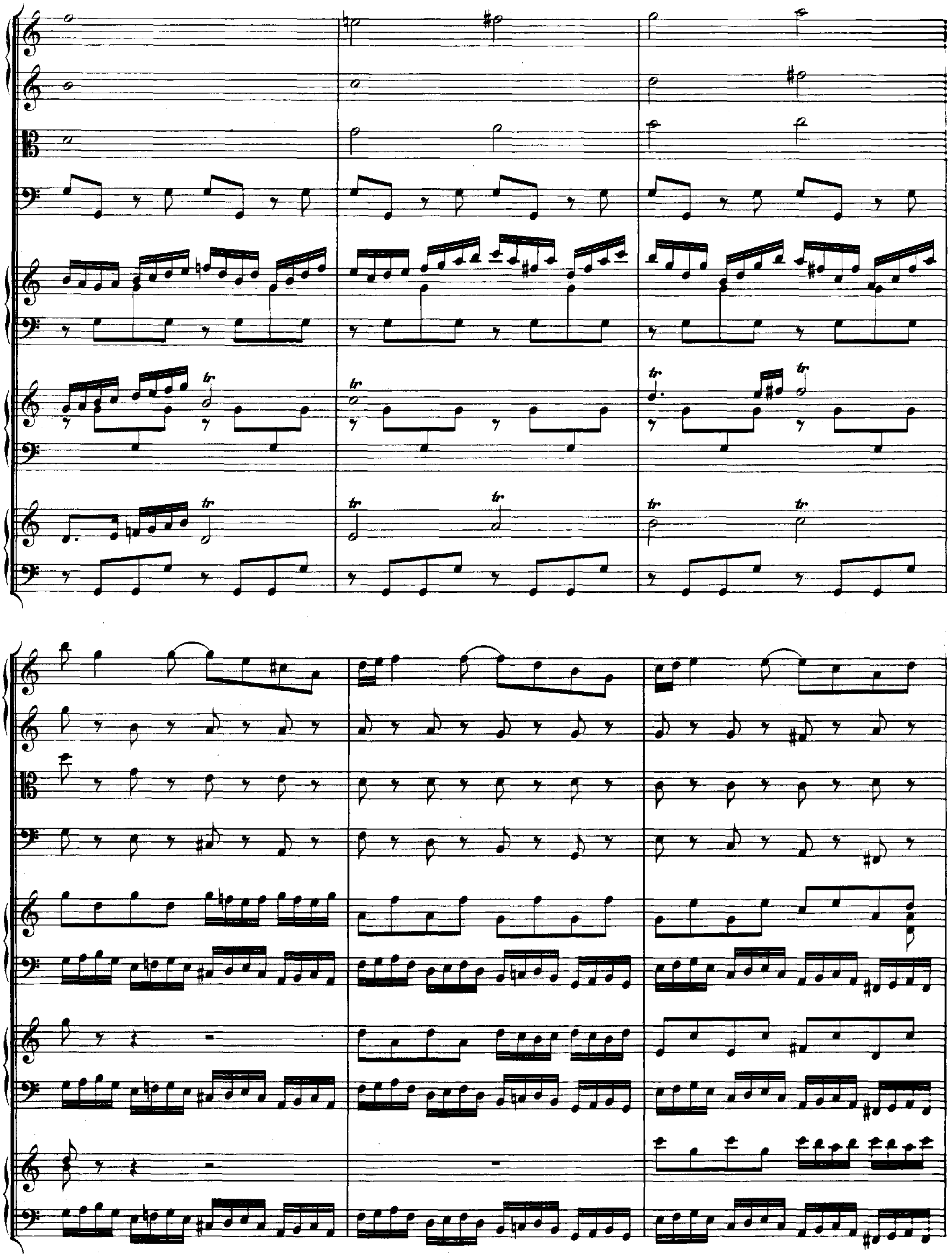

(tr)
forte
forte
forte
forte
(tr)
piano
piano
Violoncello
piano
piano
Basso
piano
tr
tr
tr

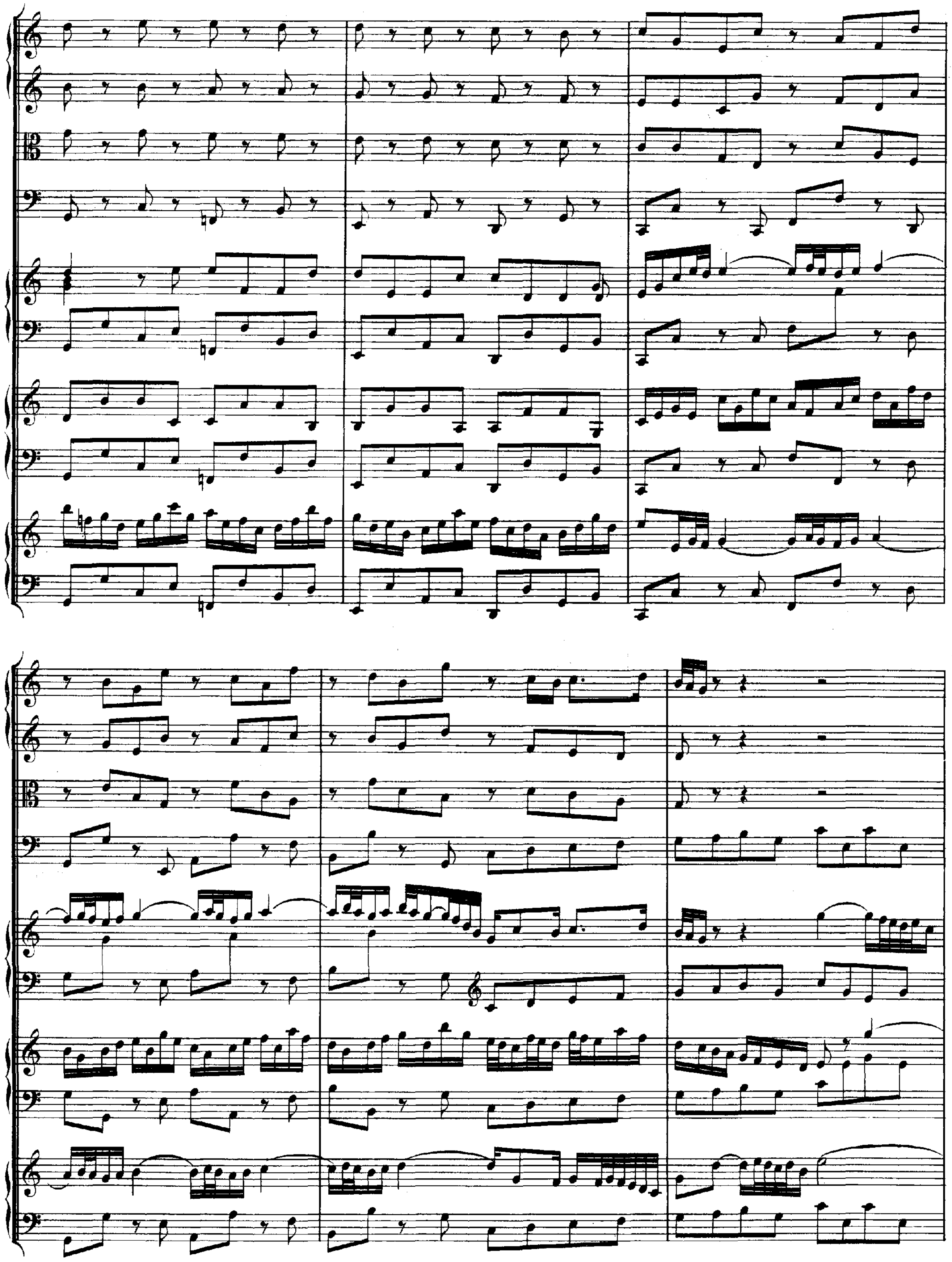

Bassi

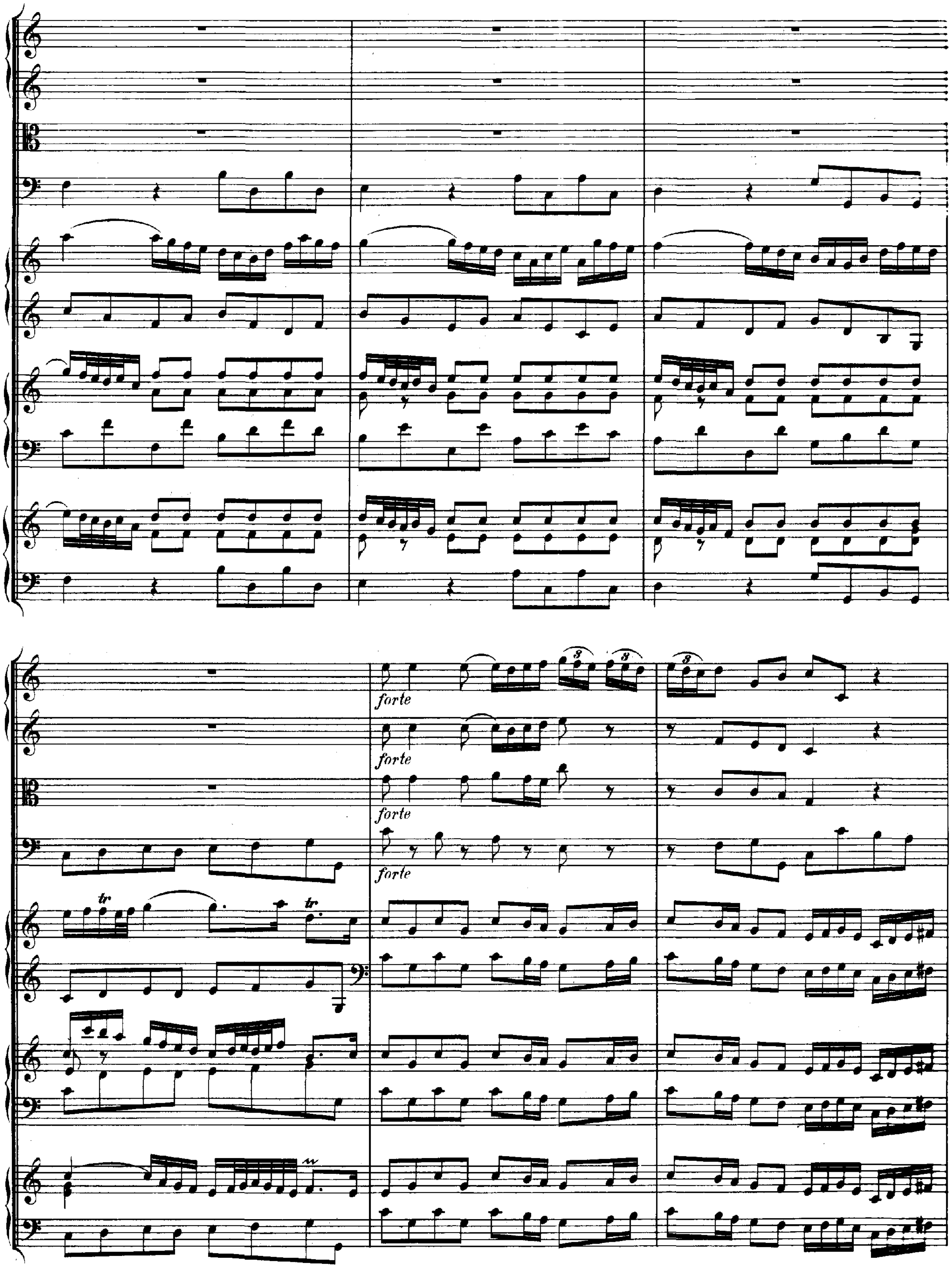


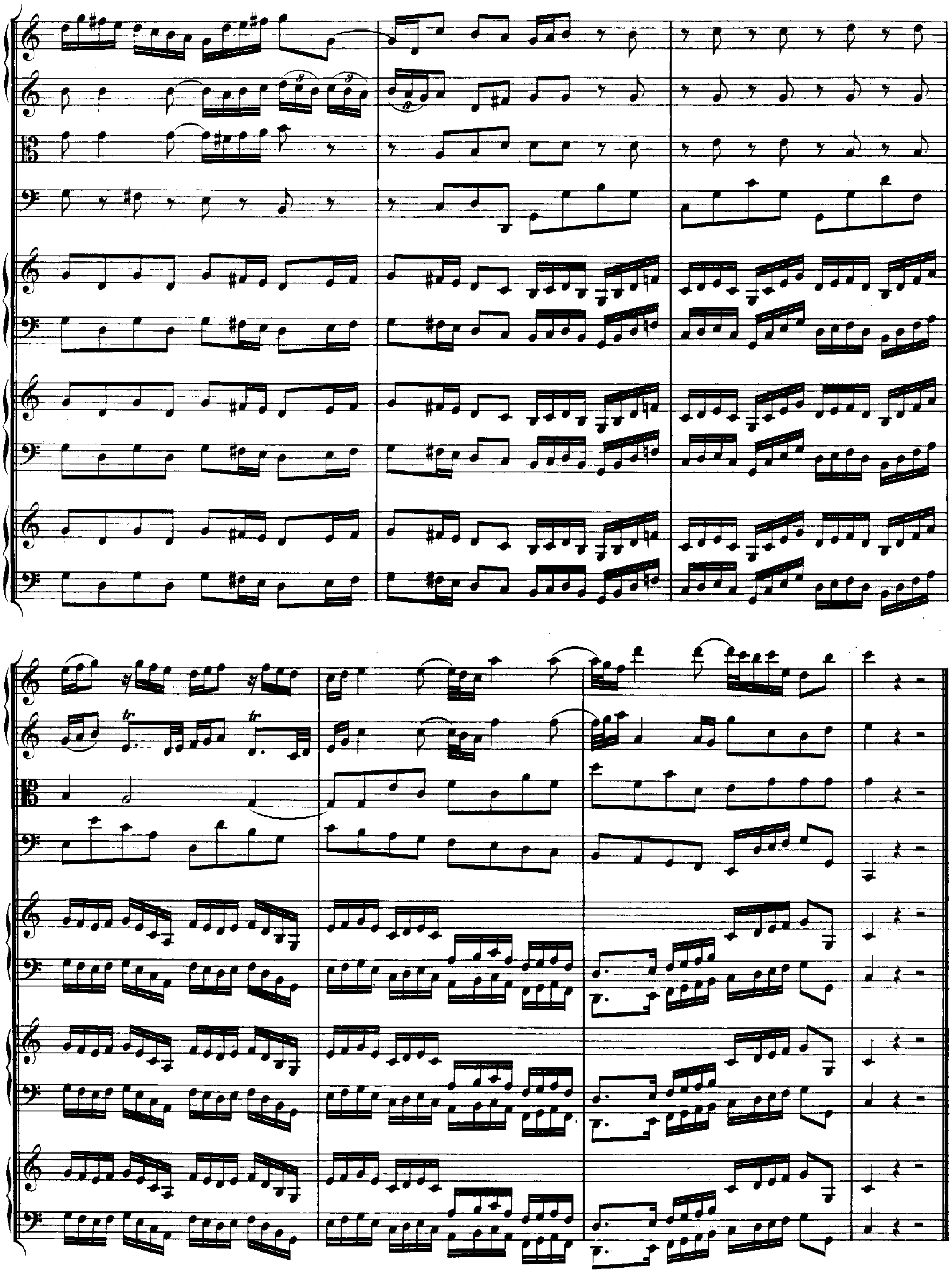


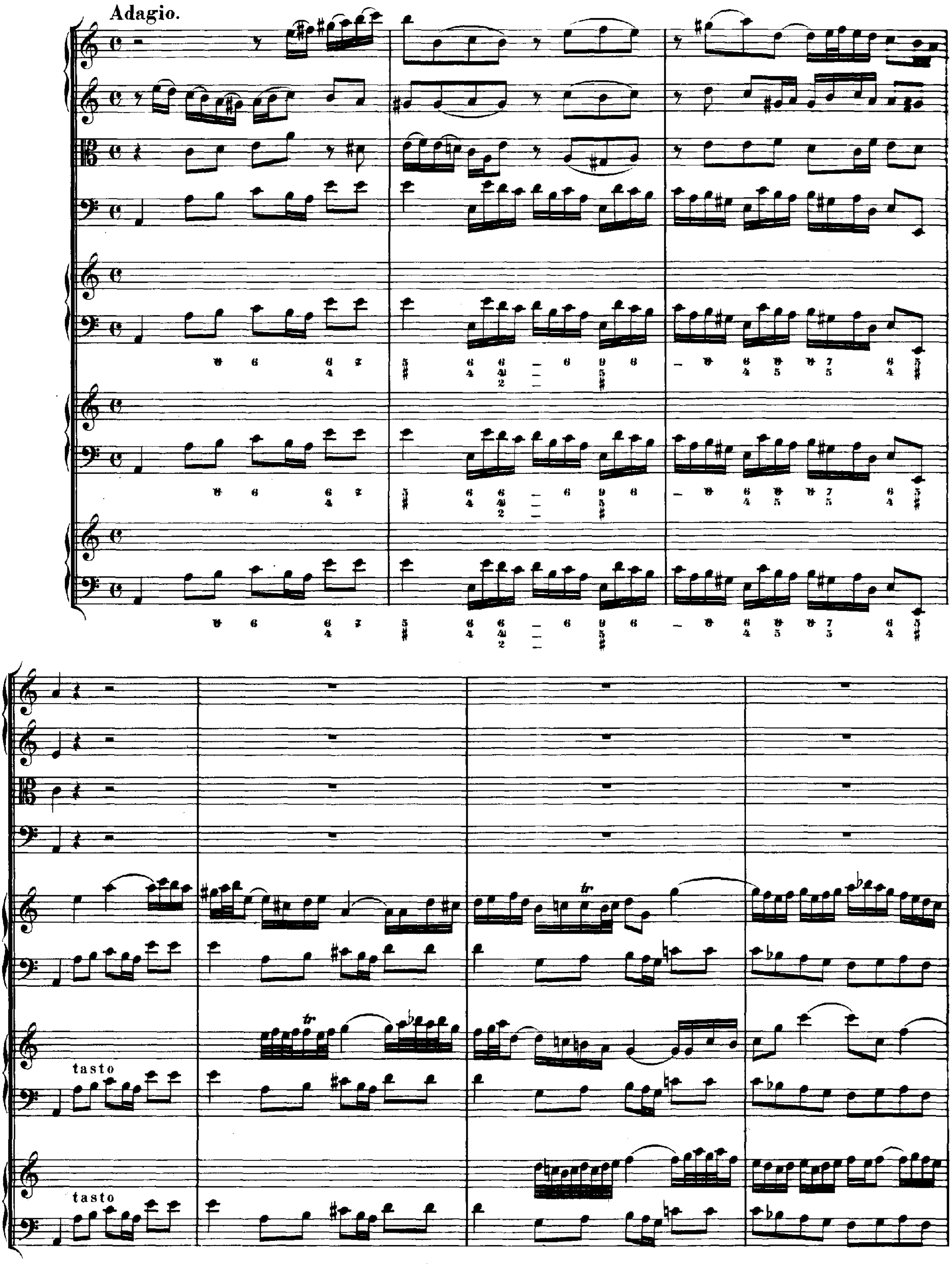

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano
tr

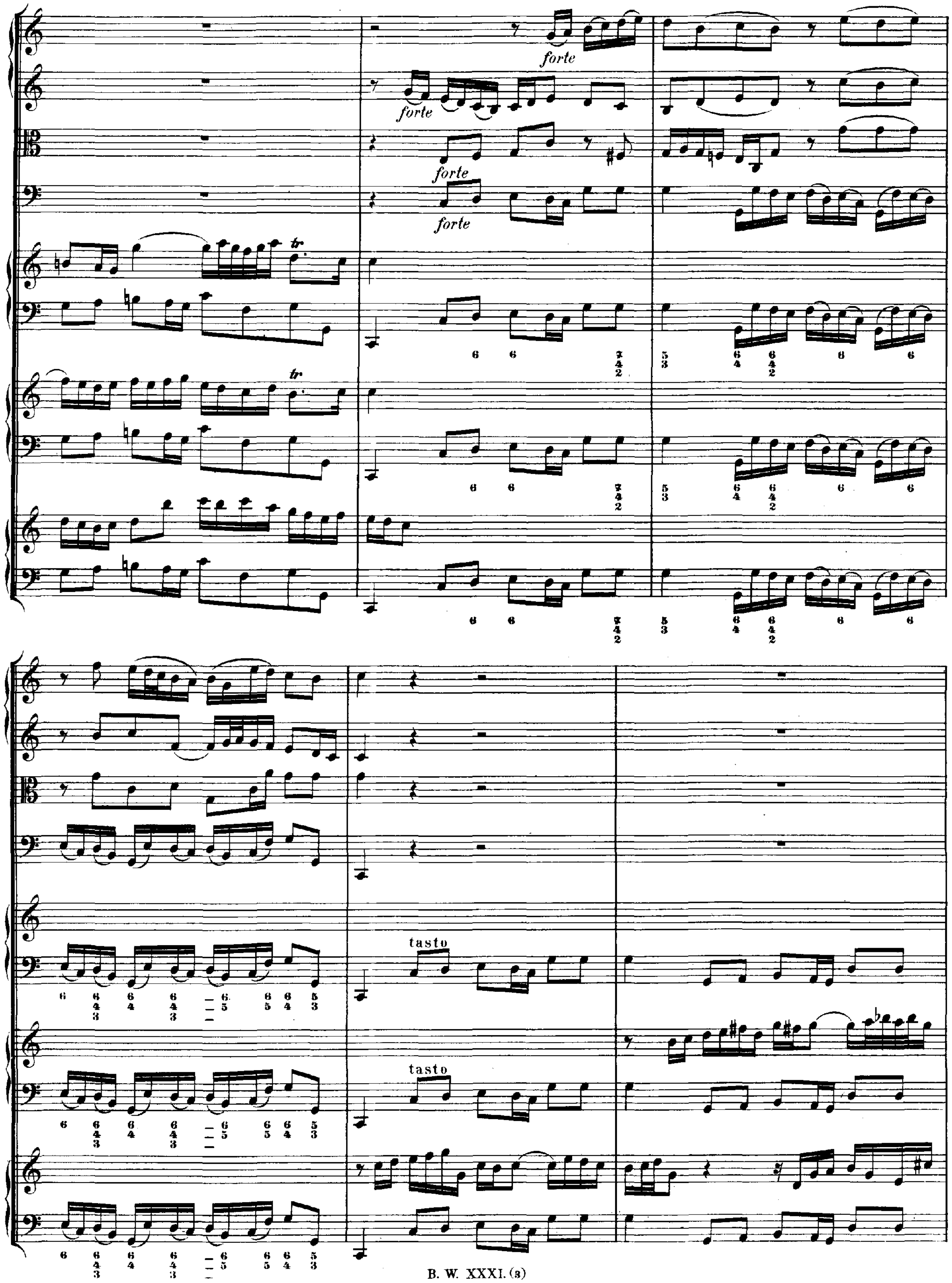


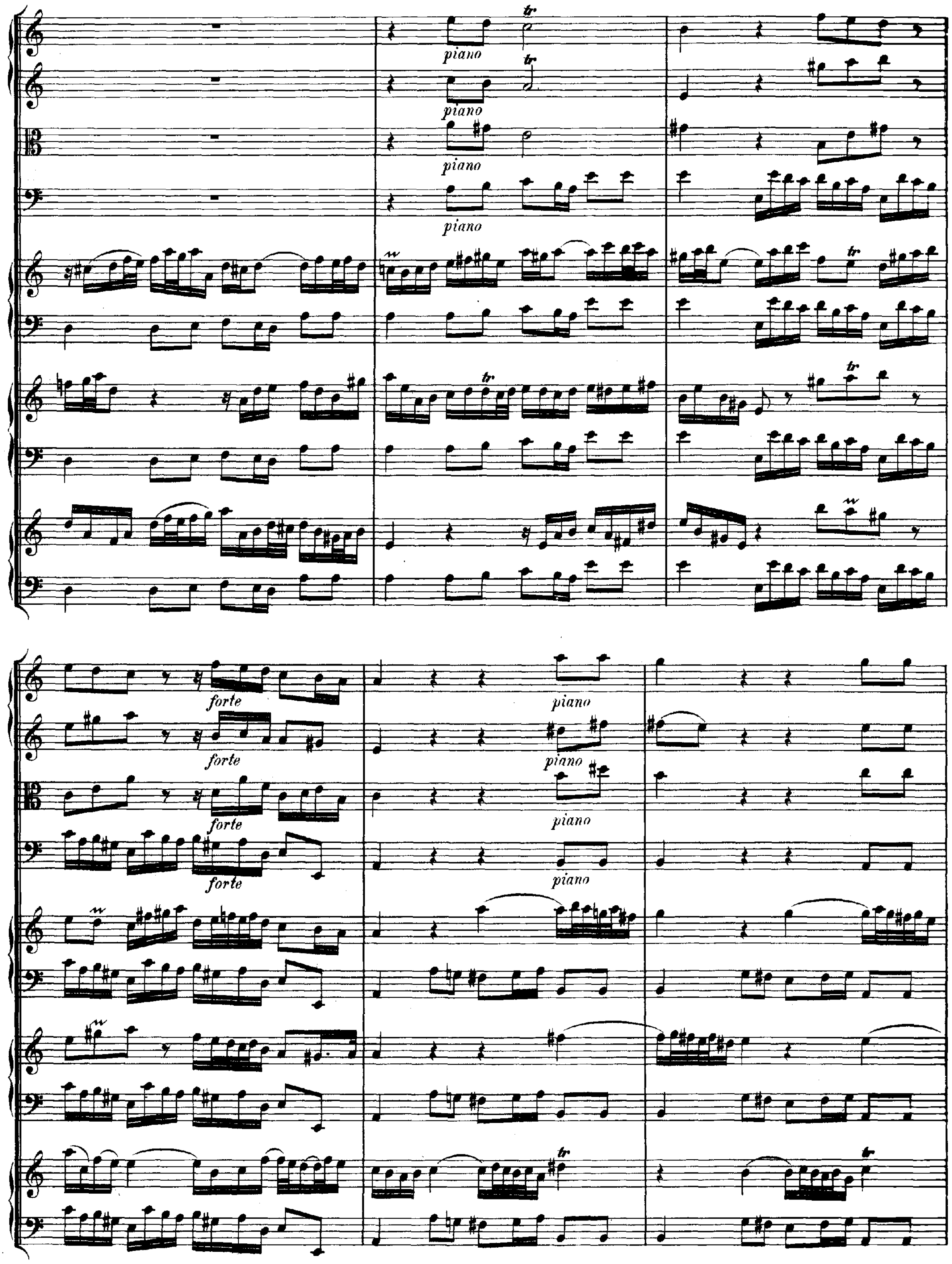


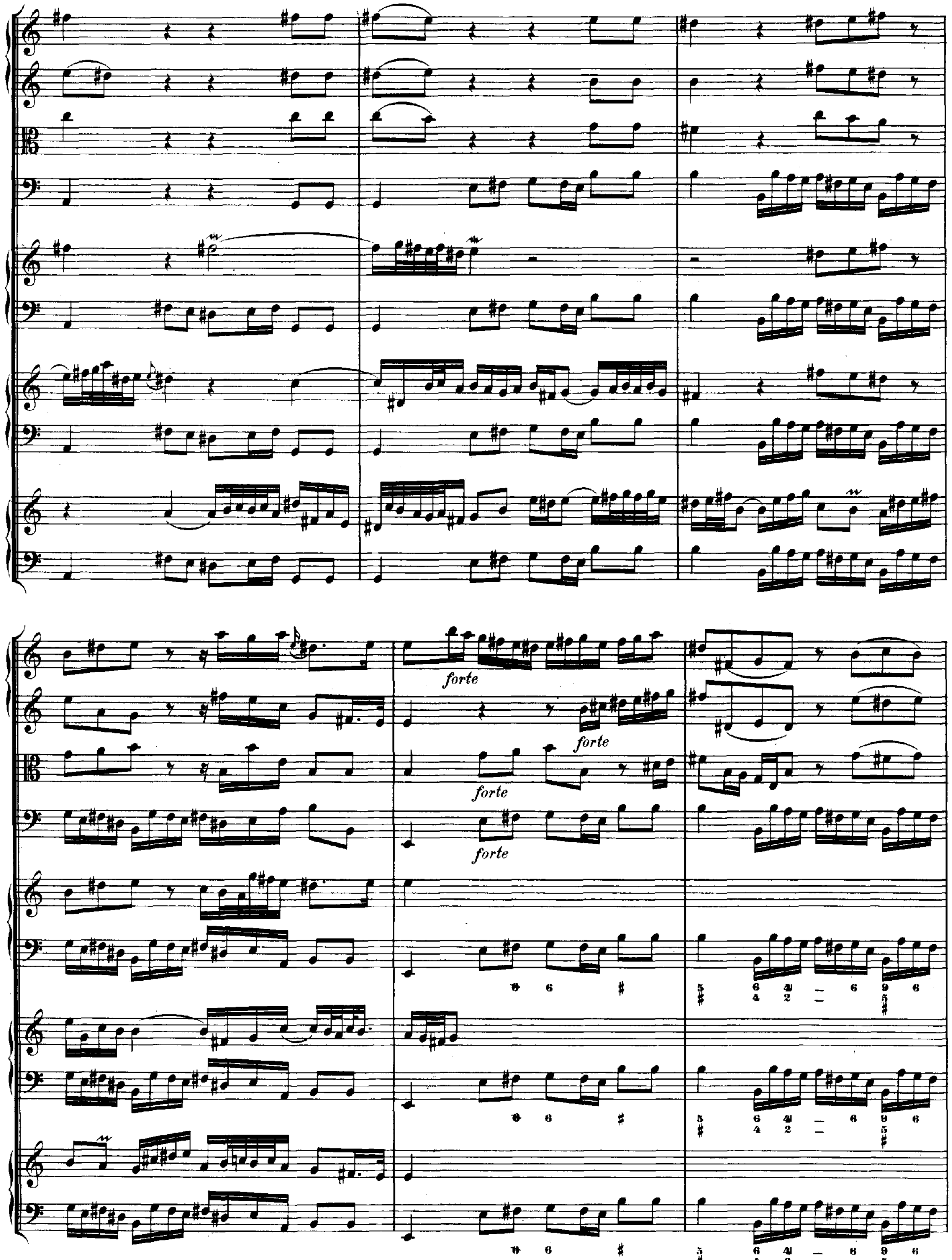

forte
forte
forte
forte
tr

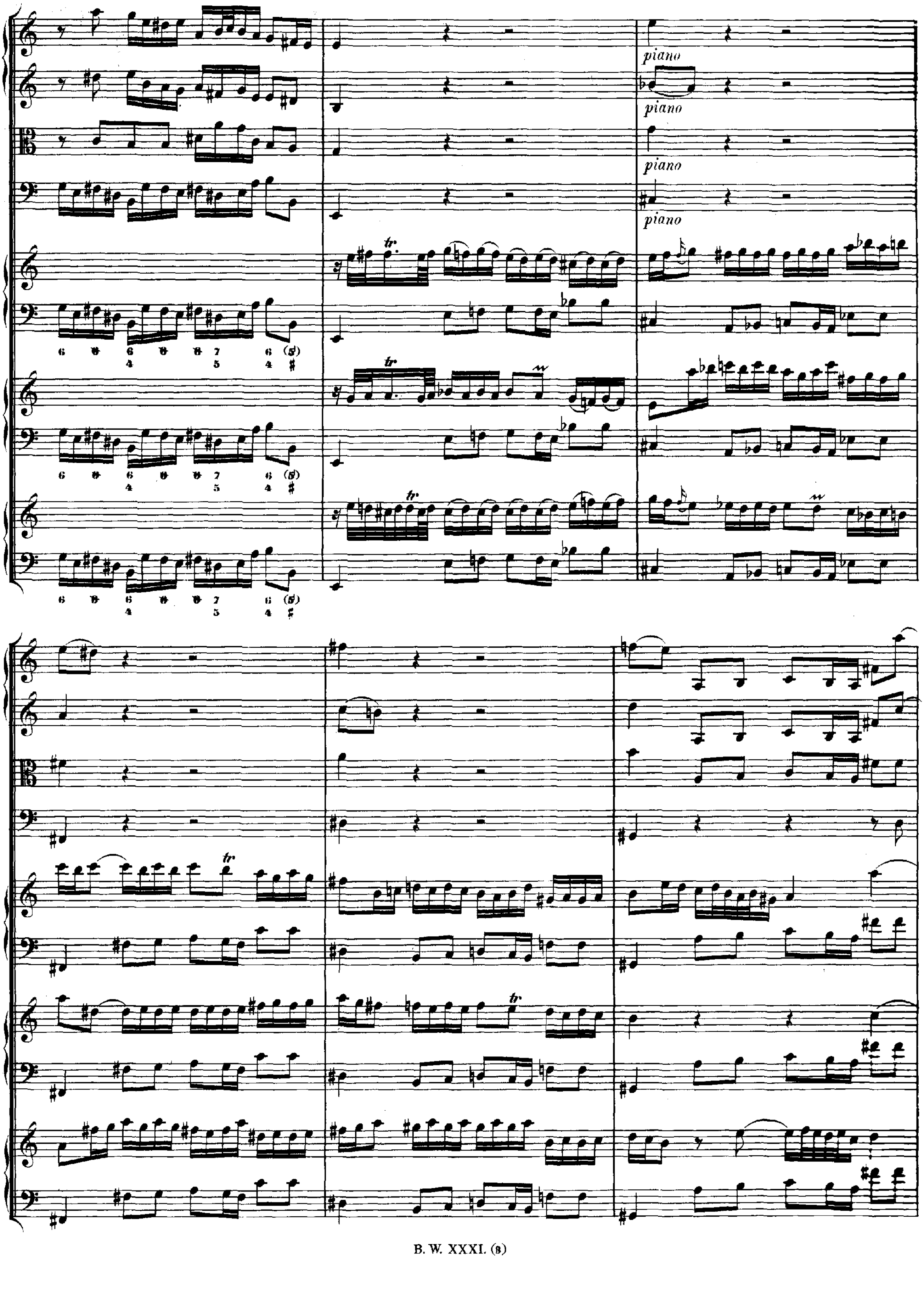


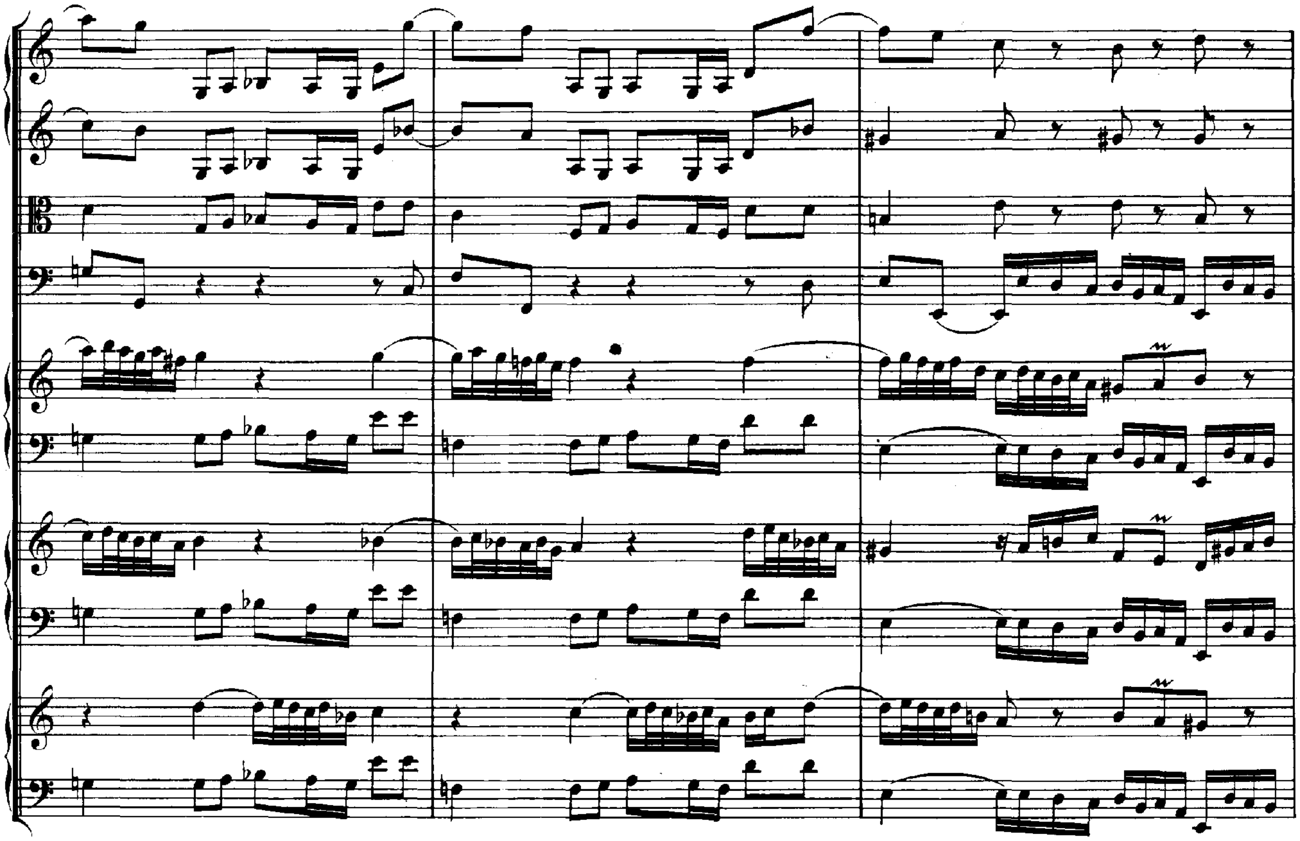

Adagio.
tr
tasto
tasto

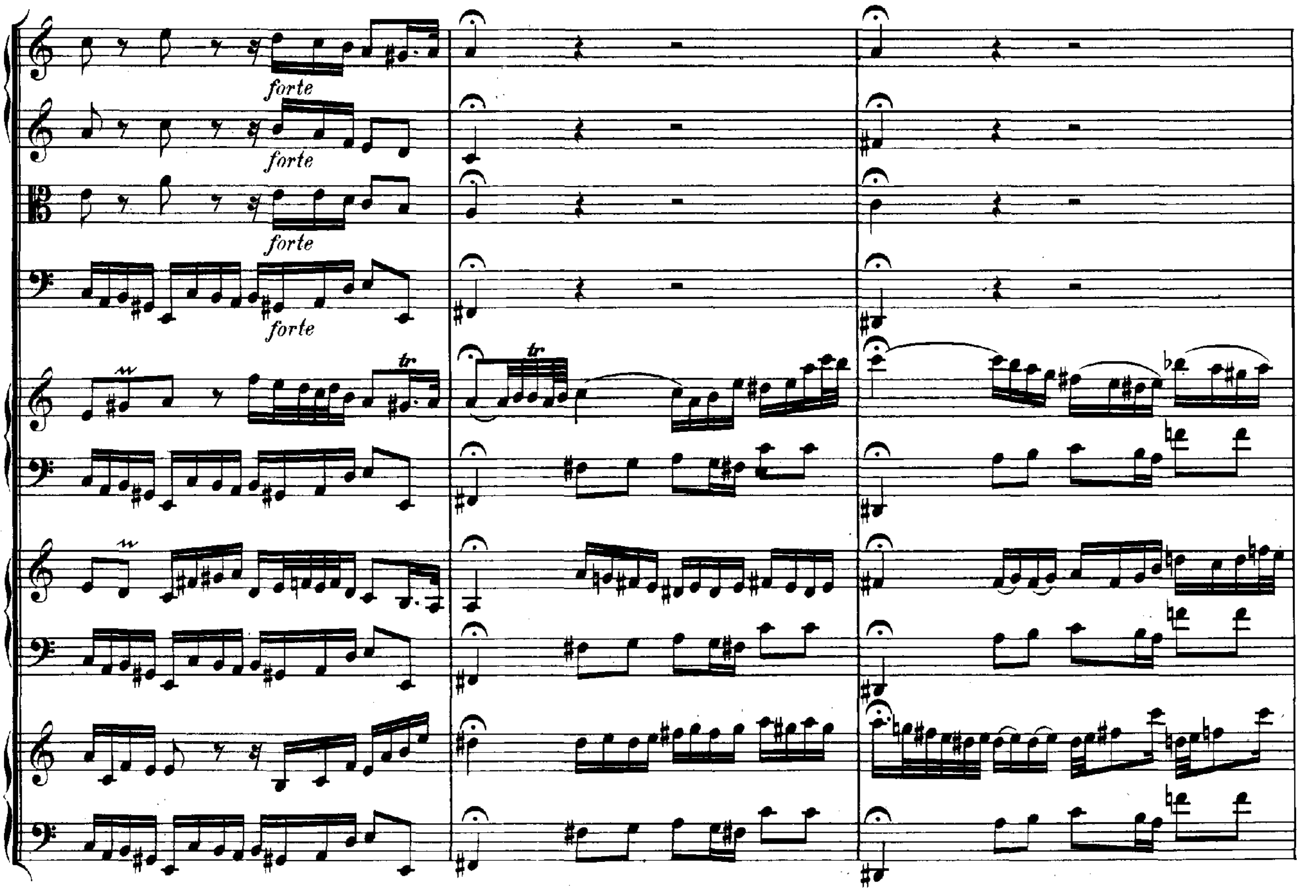

forte
forte
forte
forte
tr
tr
tasto
tasto

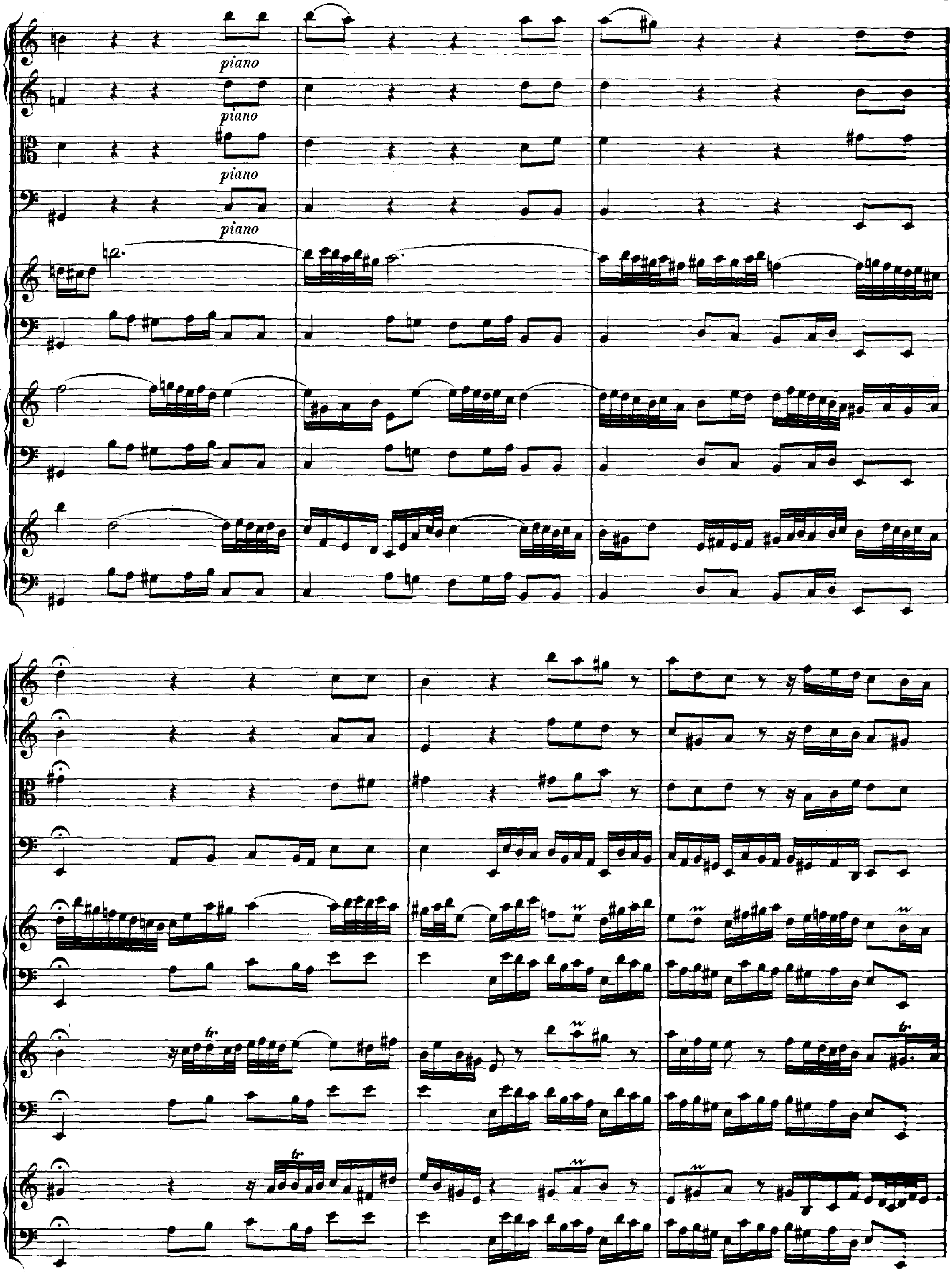

piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano

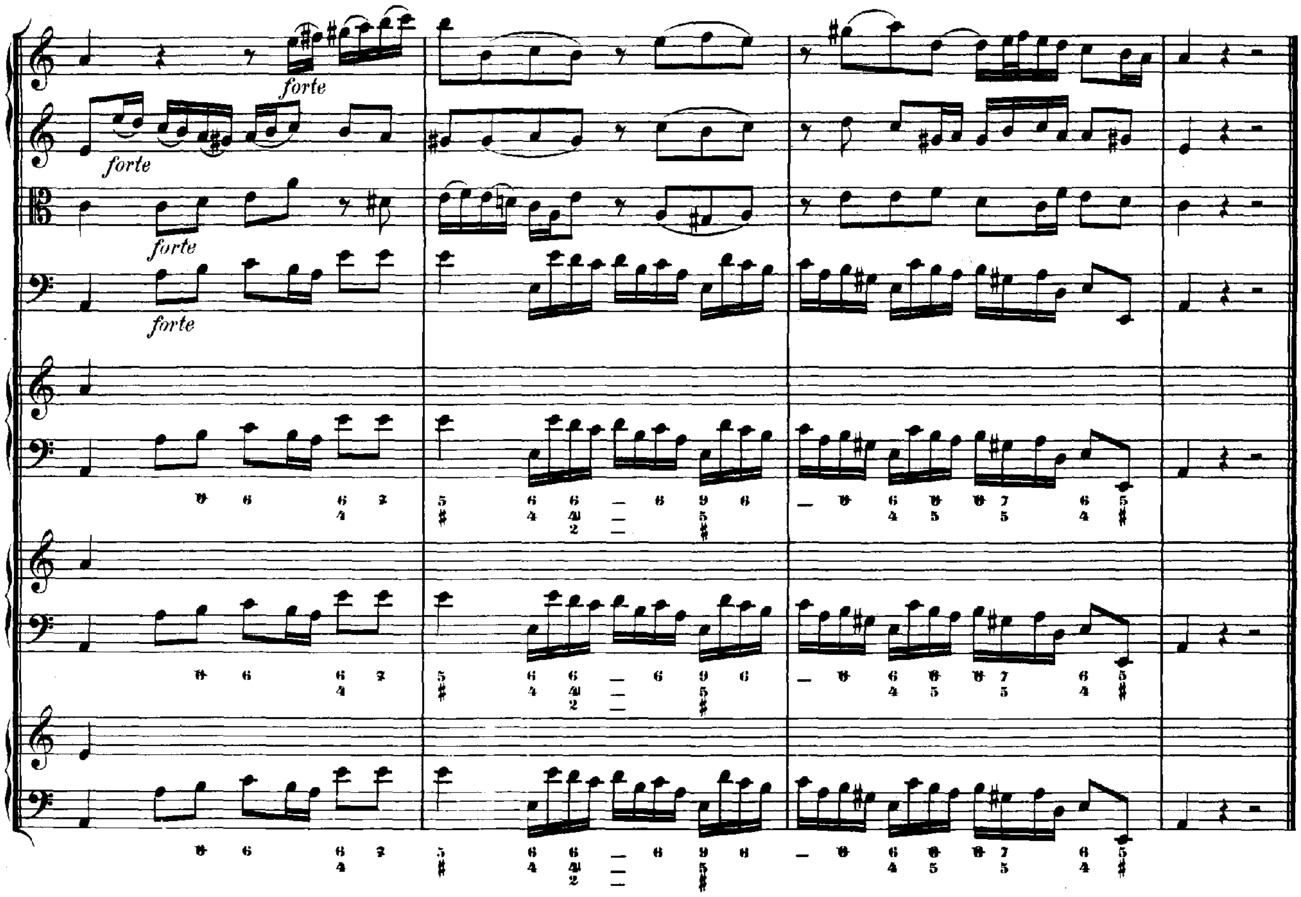

forte
forte
forte
forte

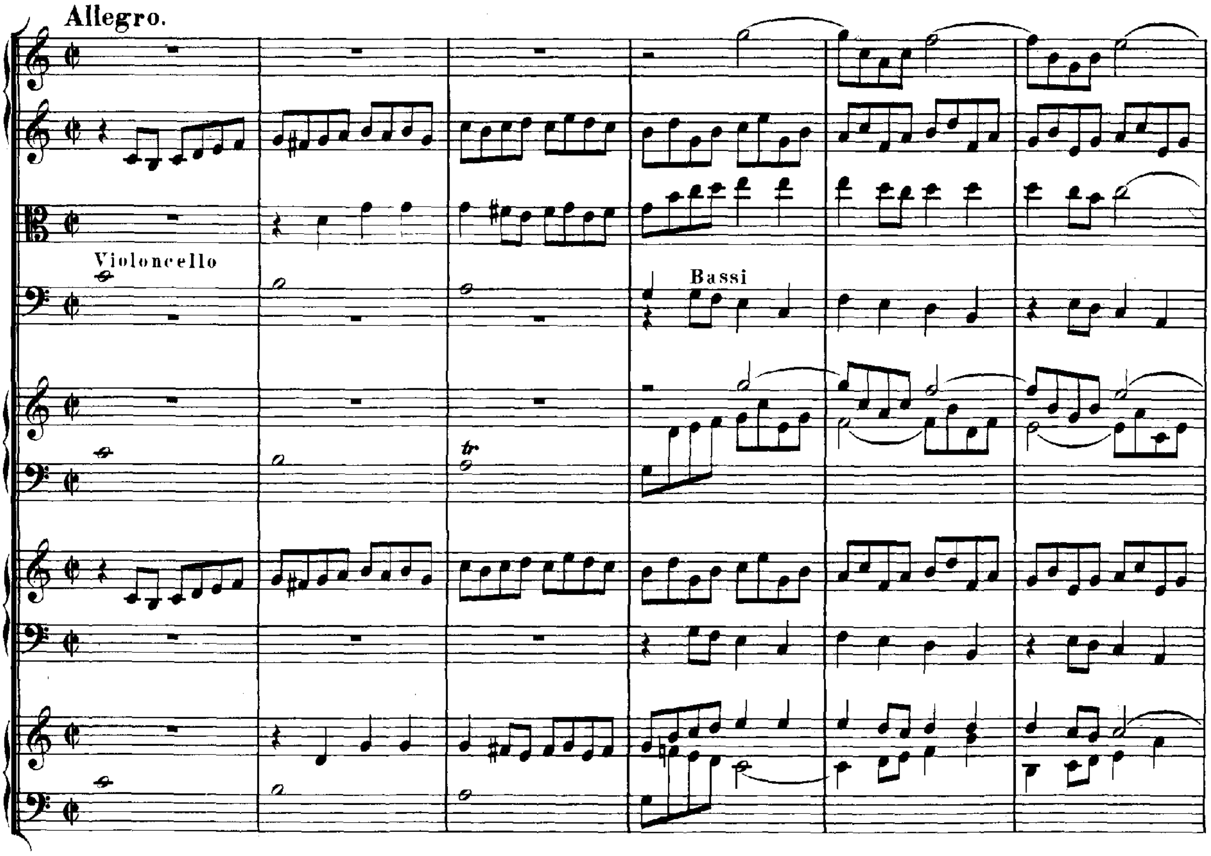

piano
piano
piano
piano

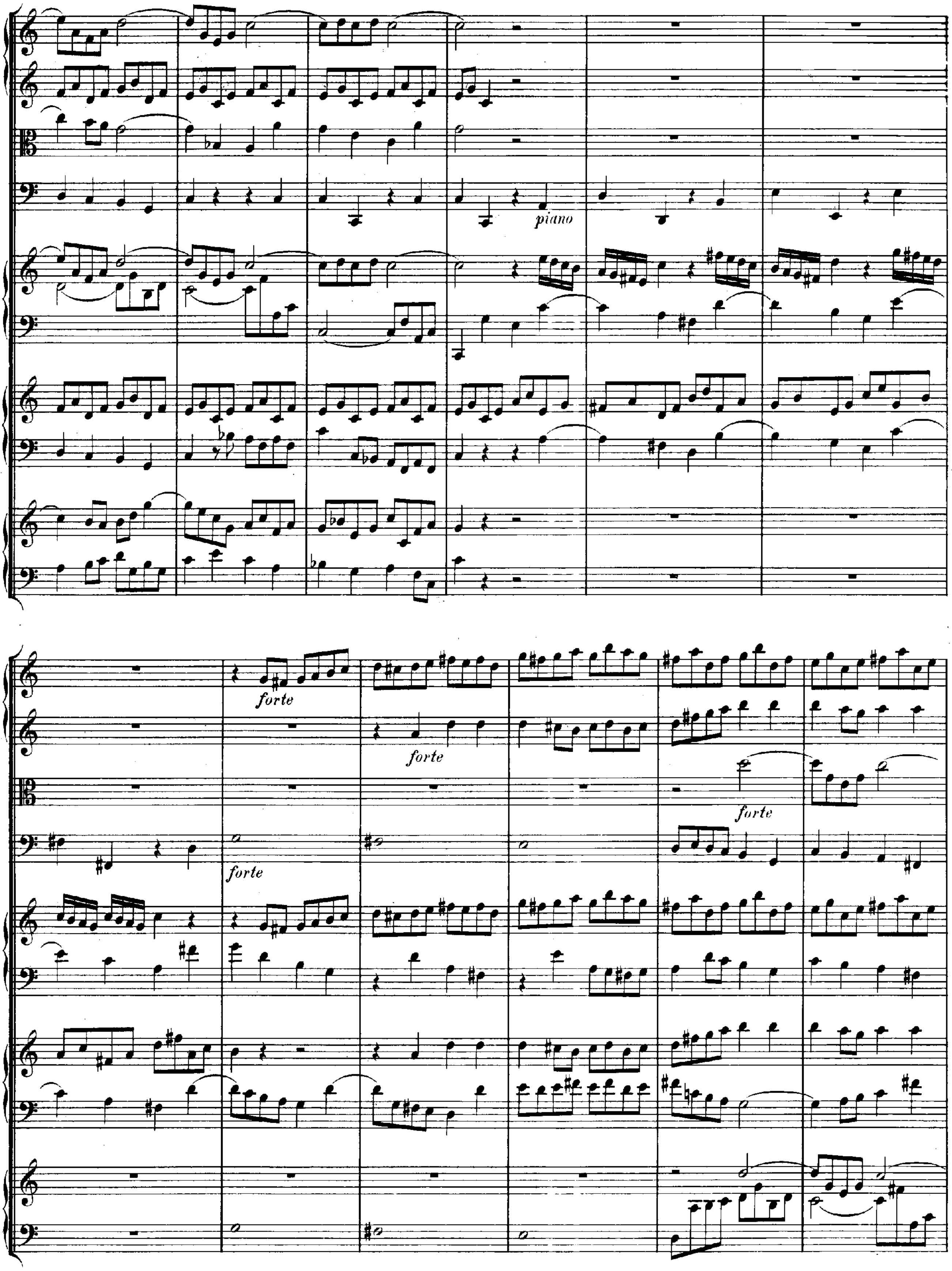


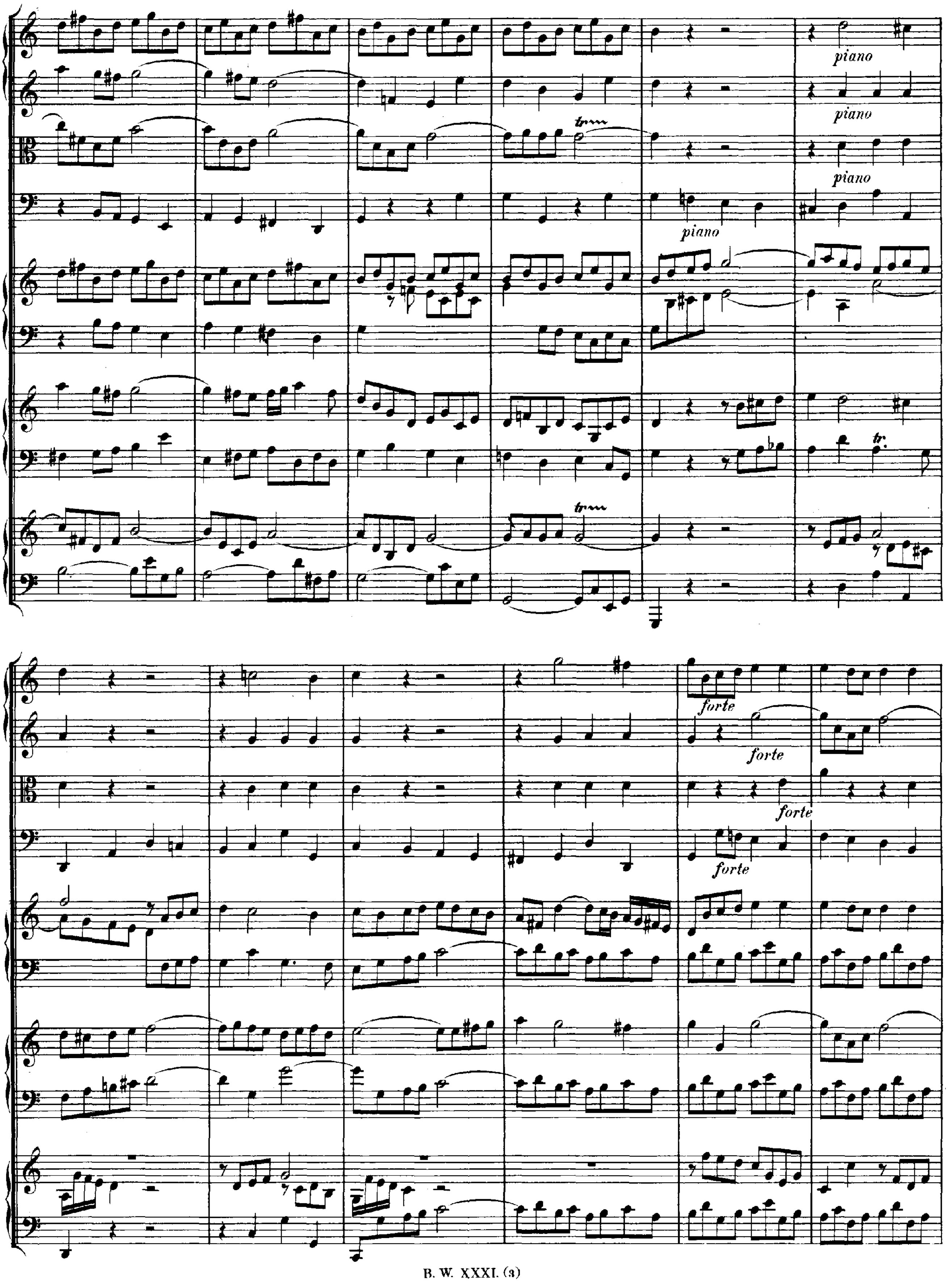

forte
forte
forte
forte
tr
tr

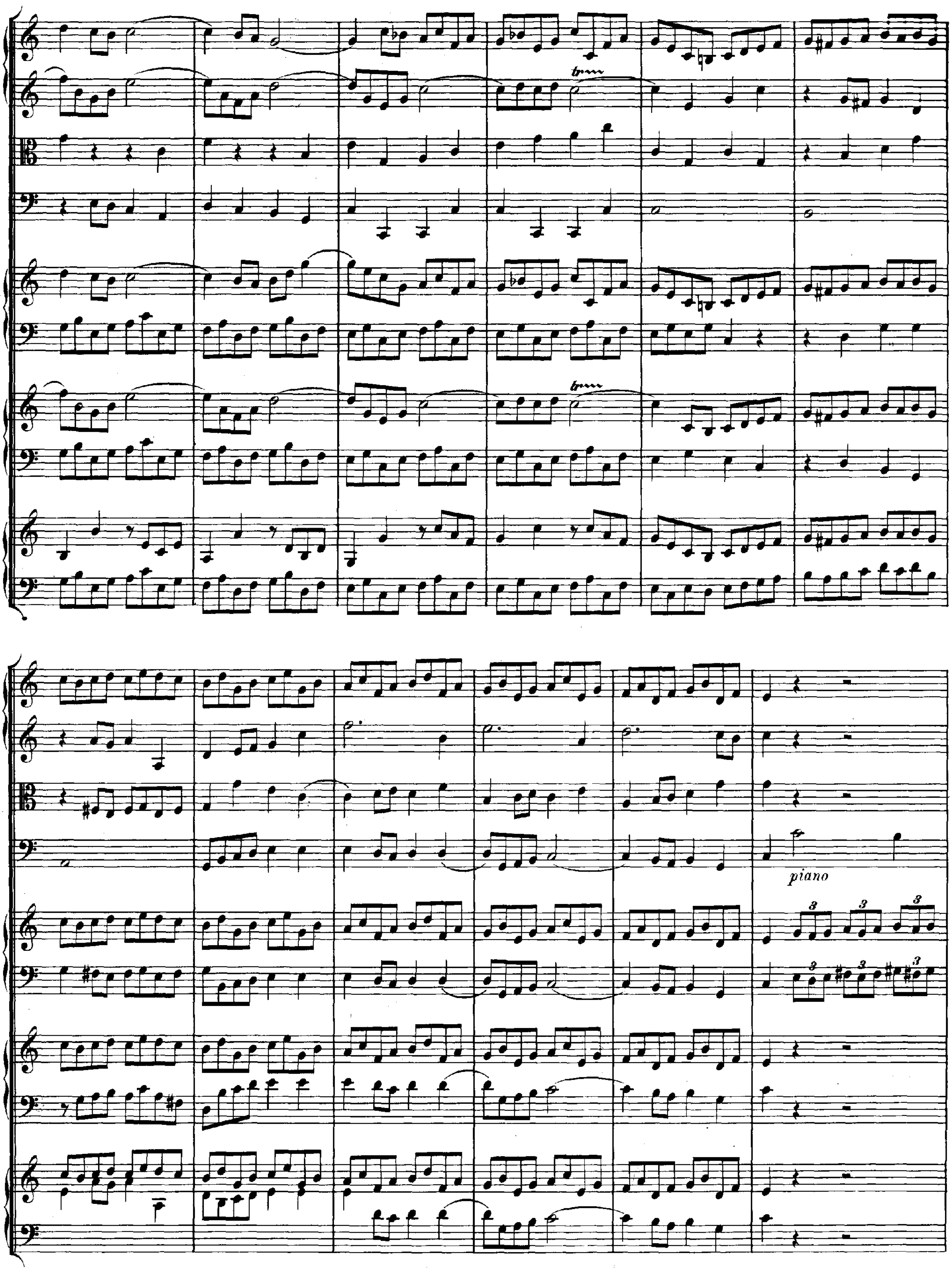

piano
piano
piano
piano

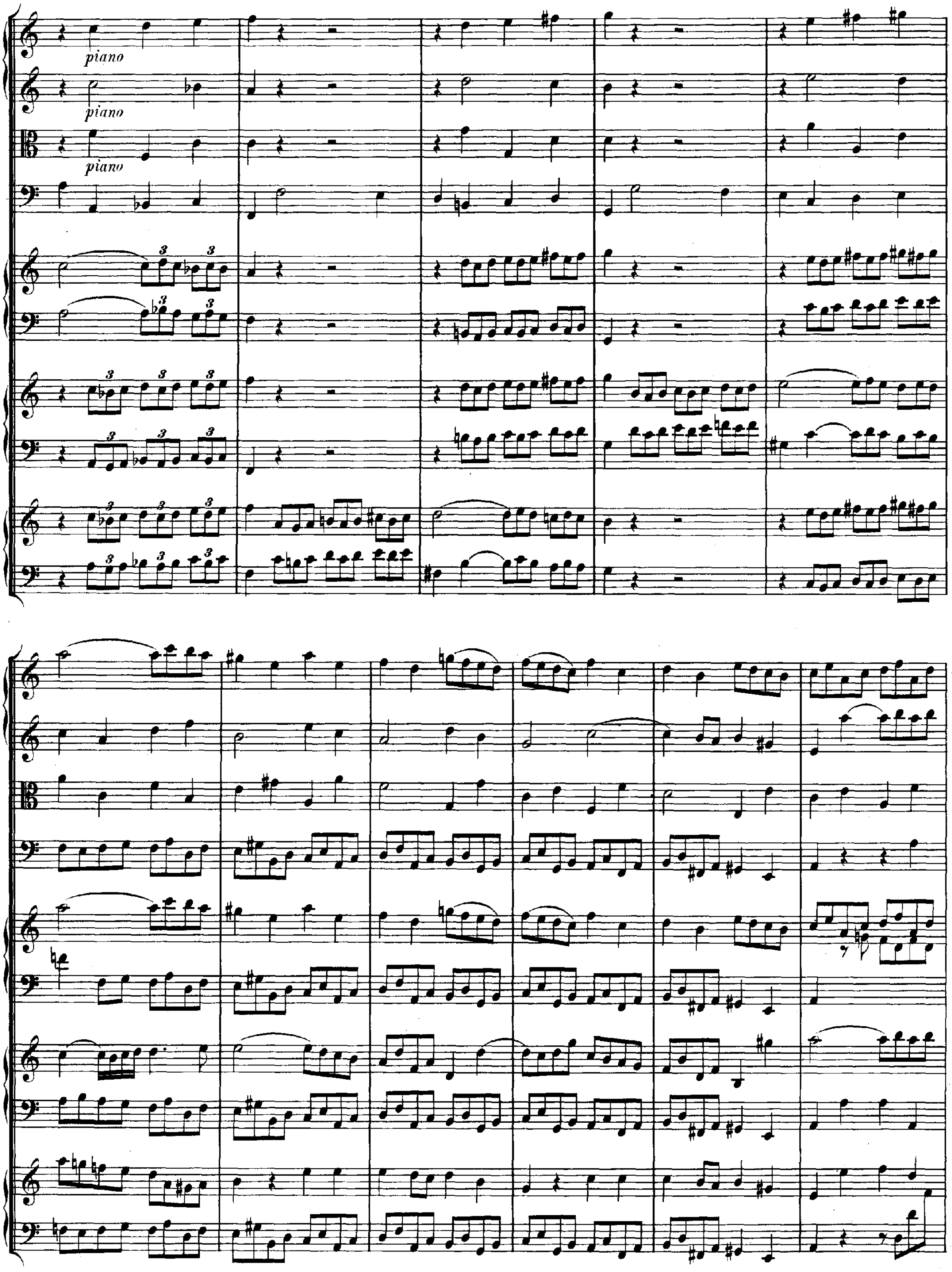

forte
forte
forte
forte

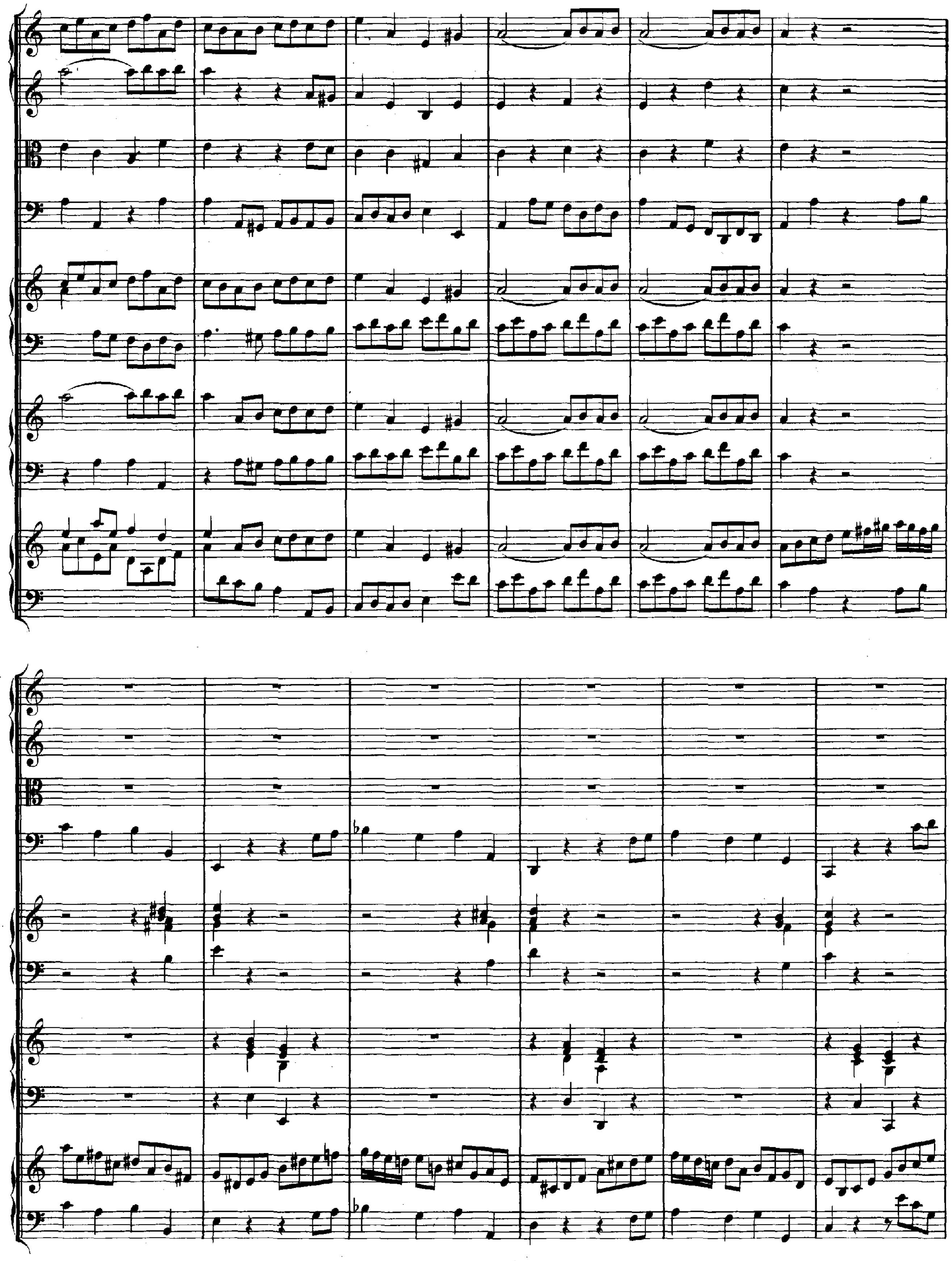

Allegro.
Violoncello
Bassi
tr

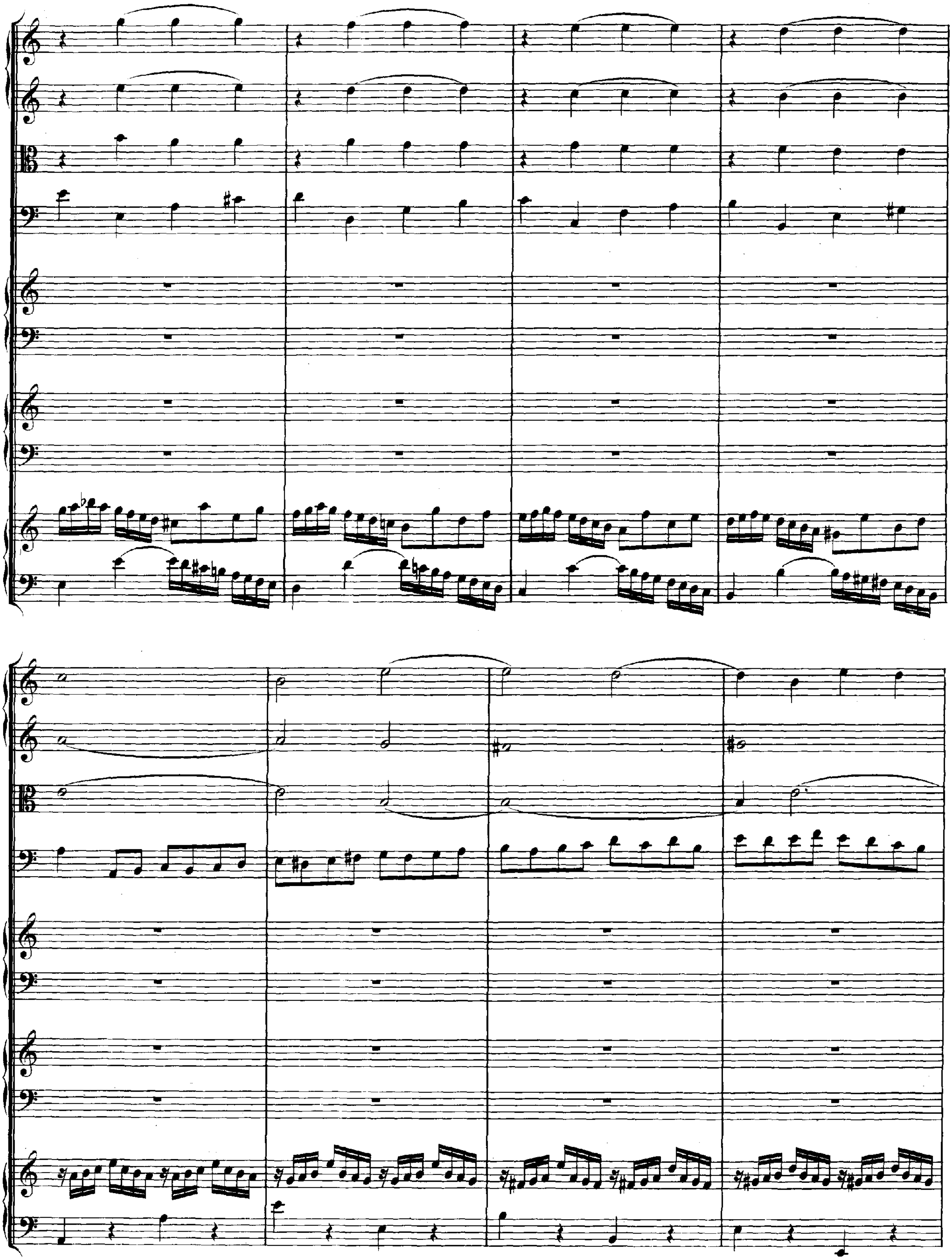

piano
forte
forte
forte
forte

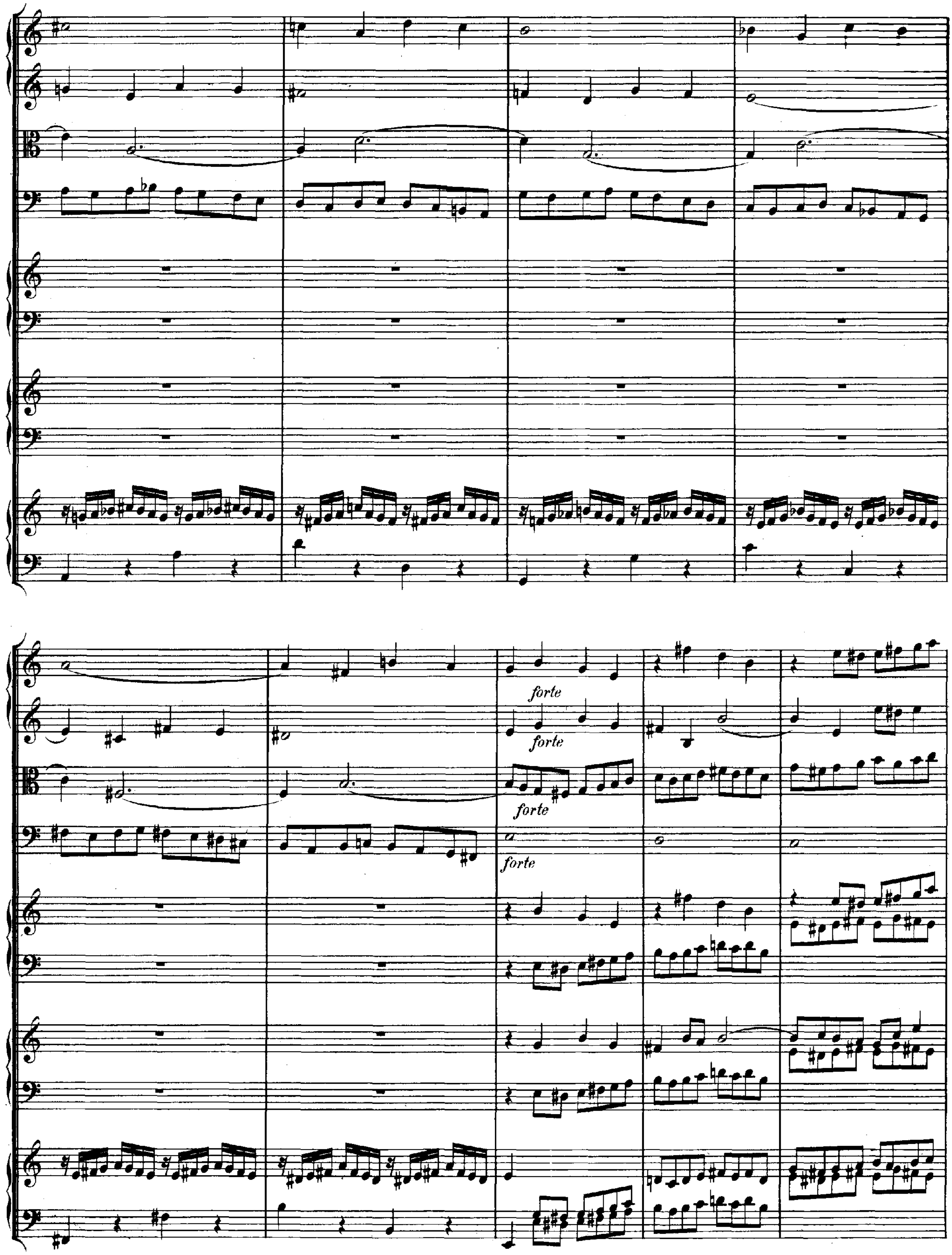

piano
piano
piano
piano
tr
tr
tr
tr
forte
forte
forte
forte

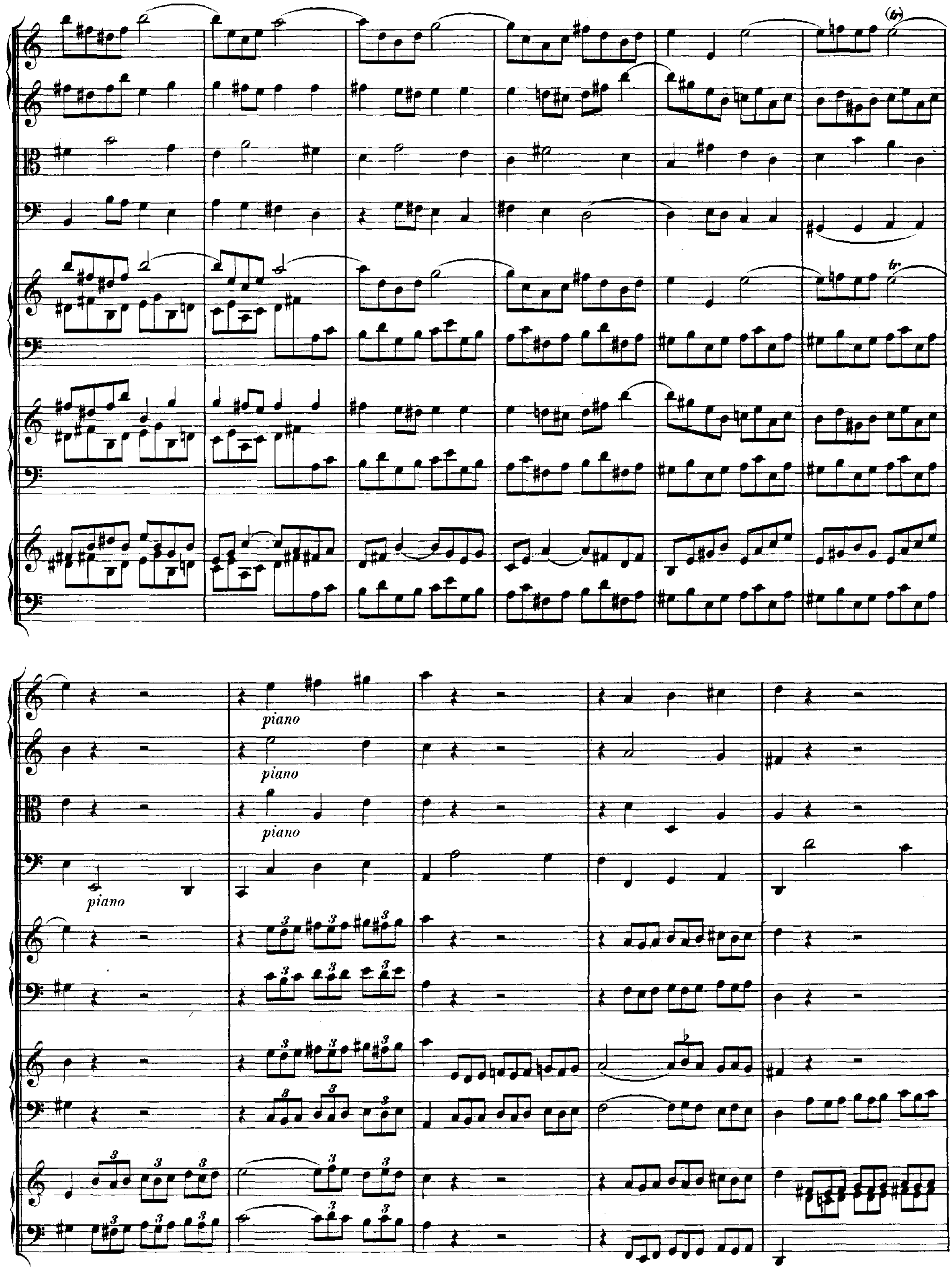

piano

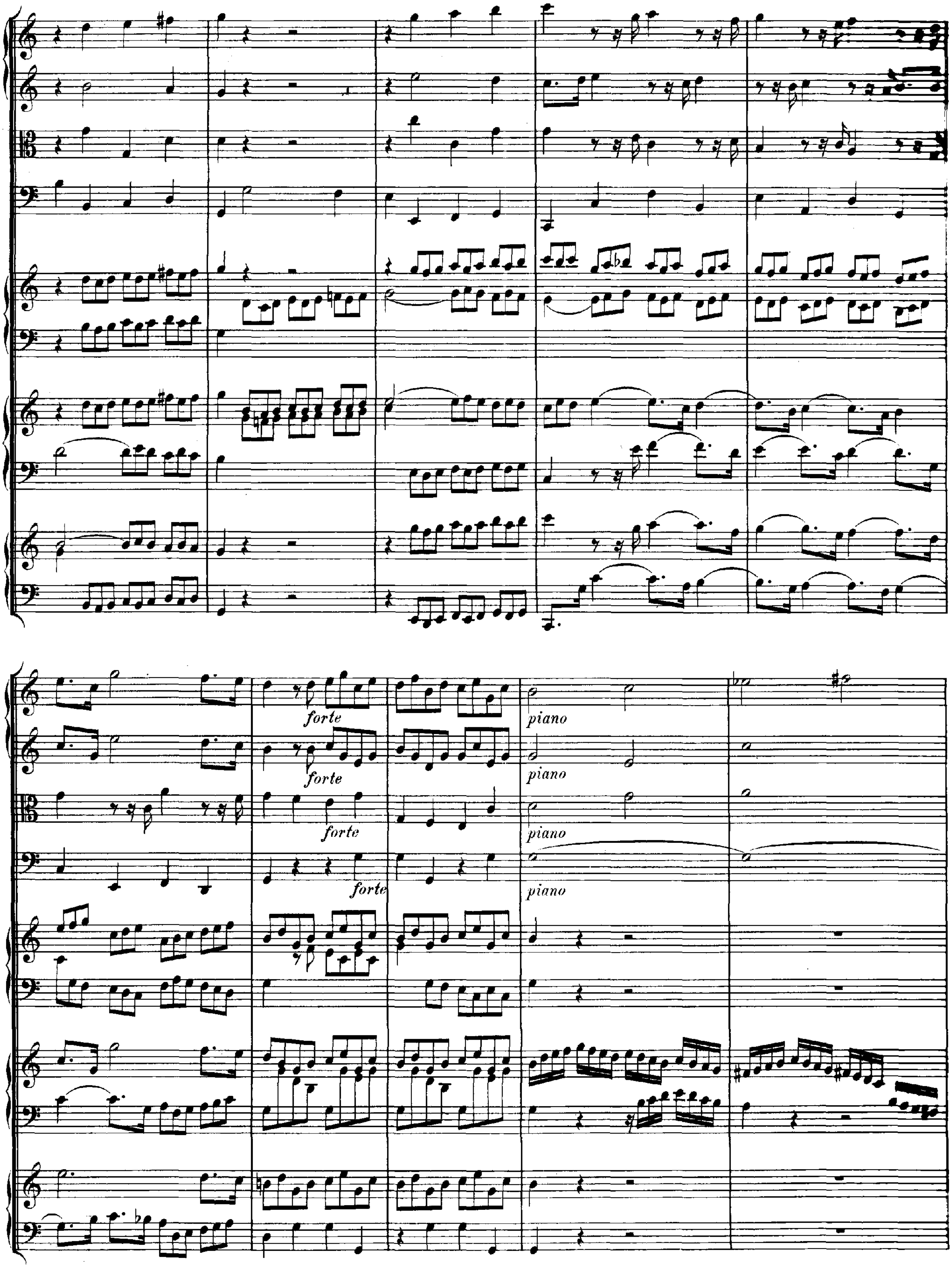

piano
piano
piano

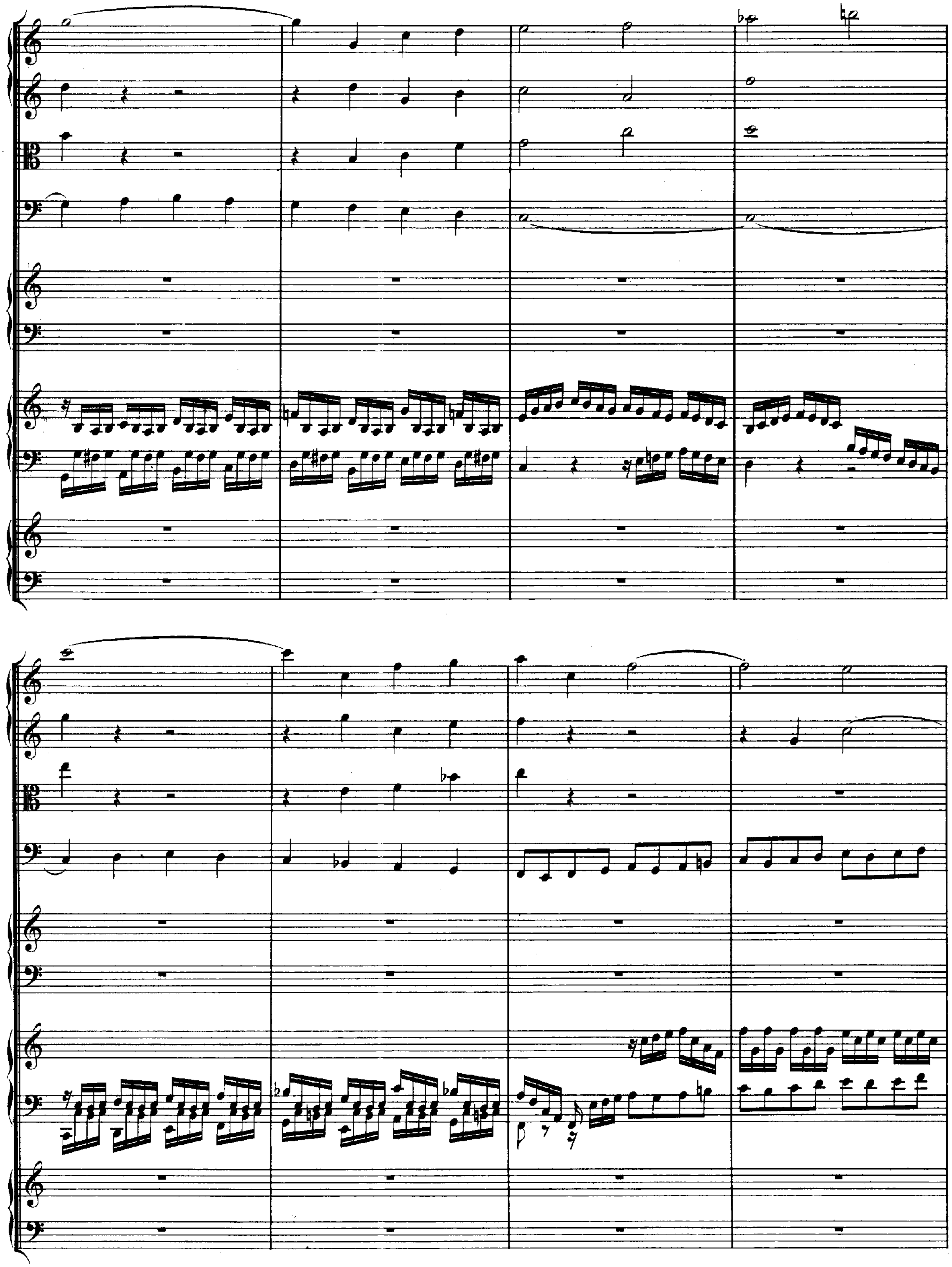


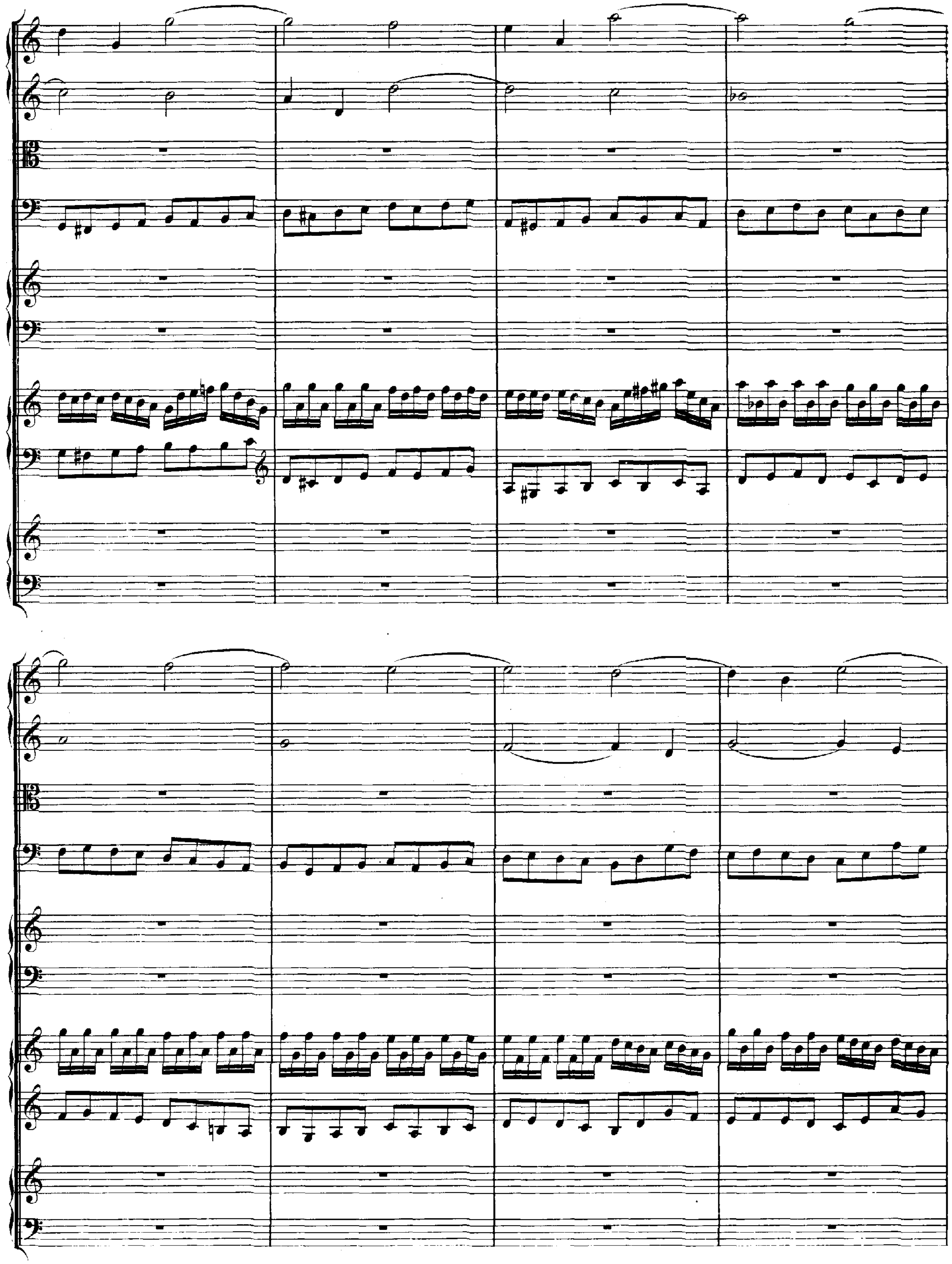


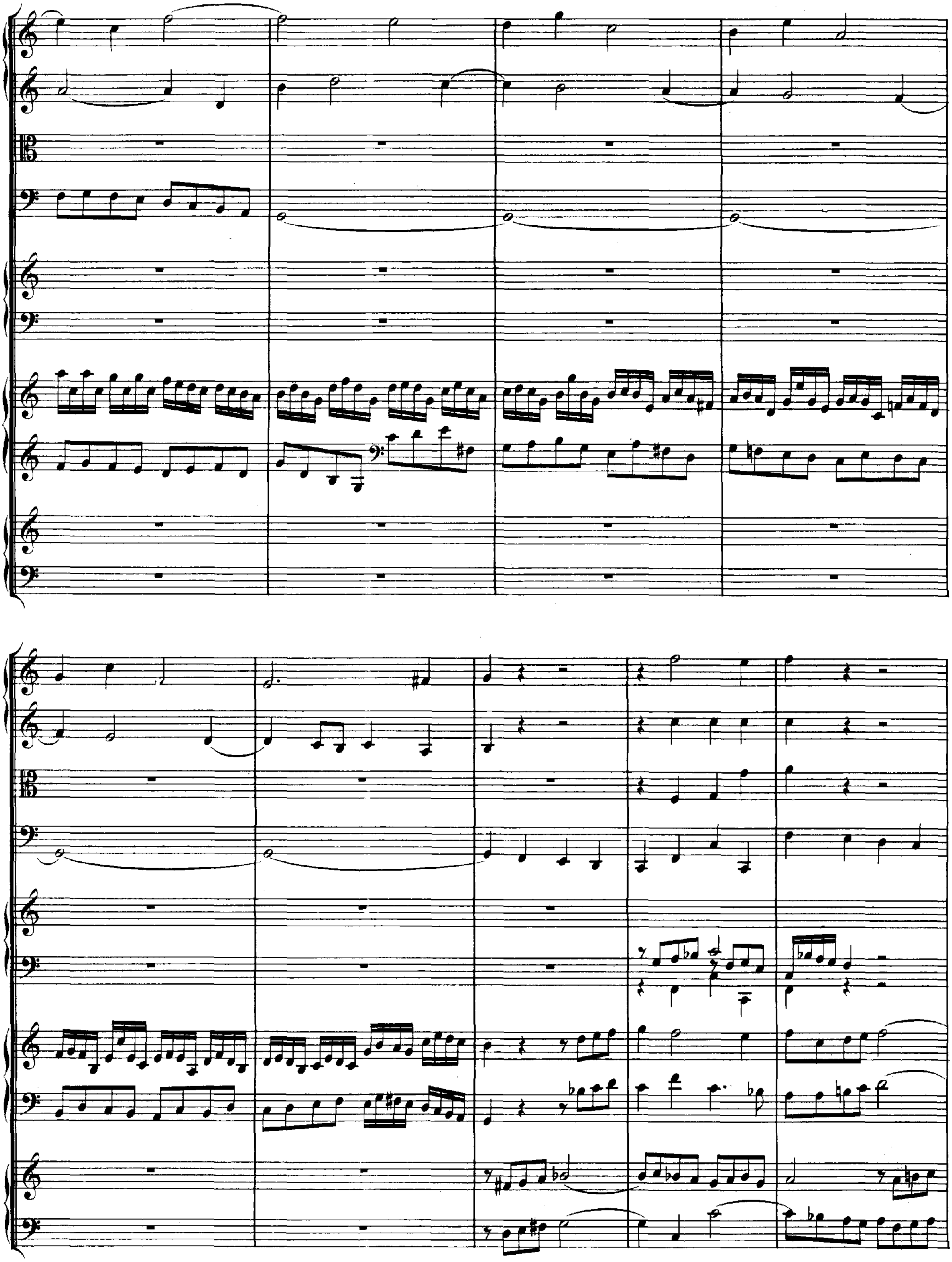

forte
forte
forte
forte

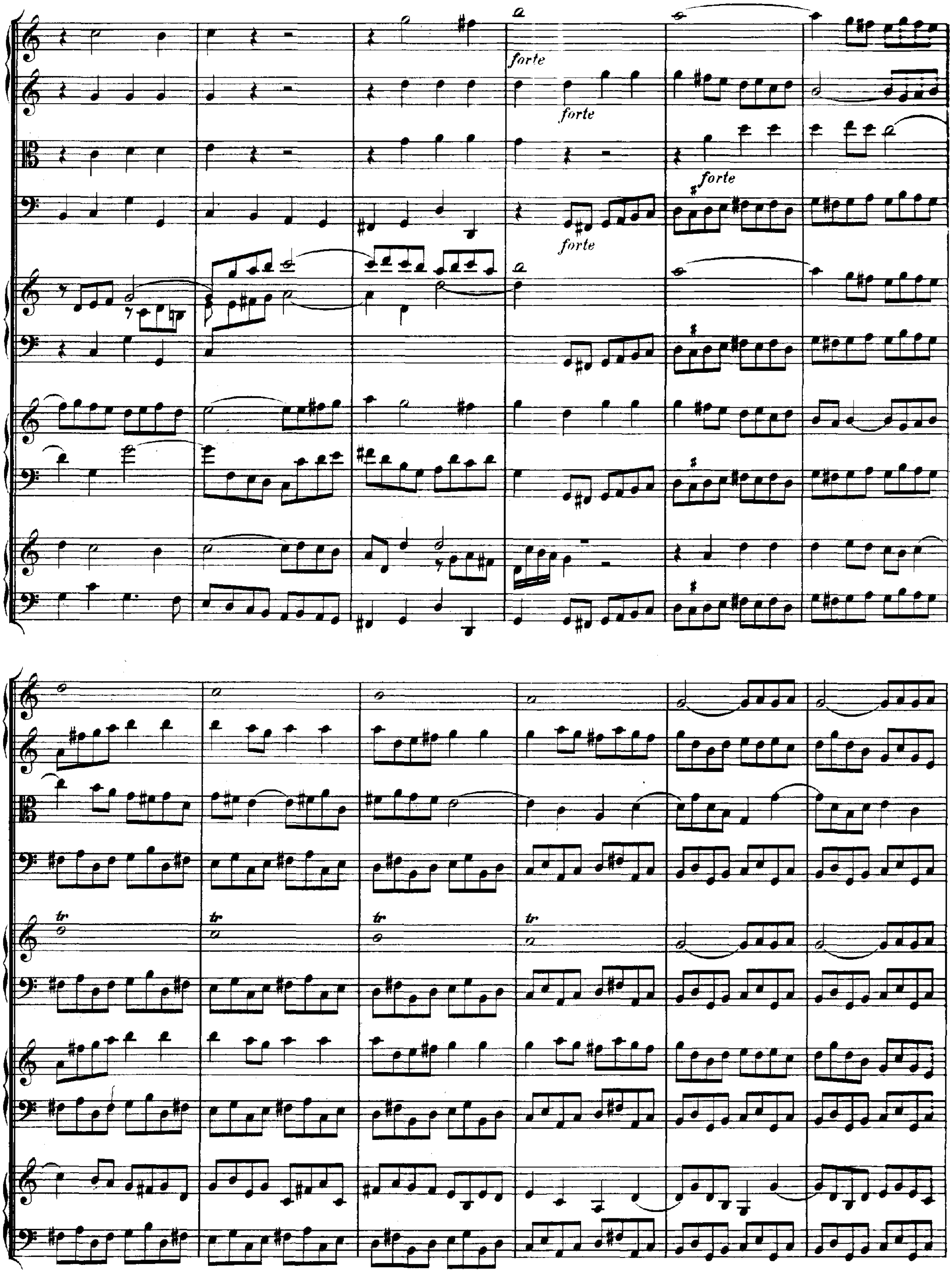

(tr)
tr
piano
piano
piano
piano

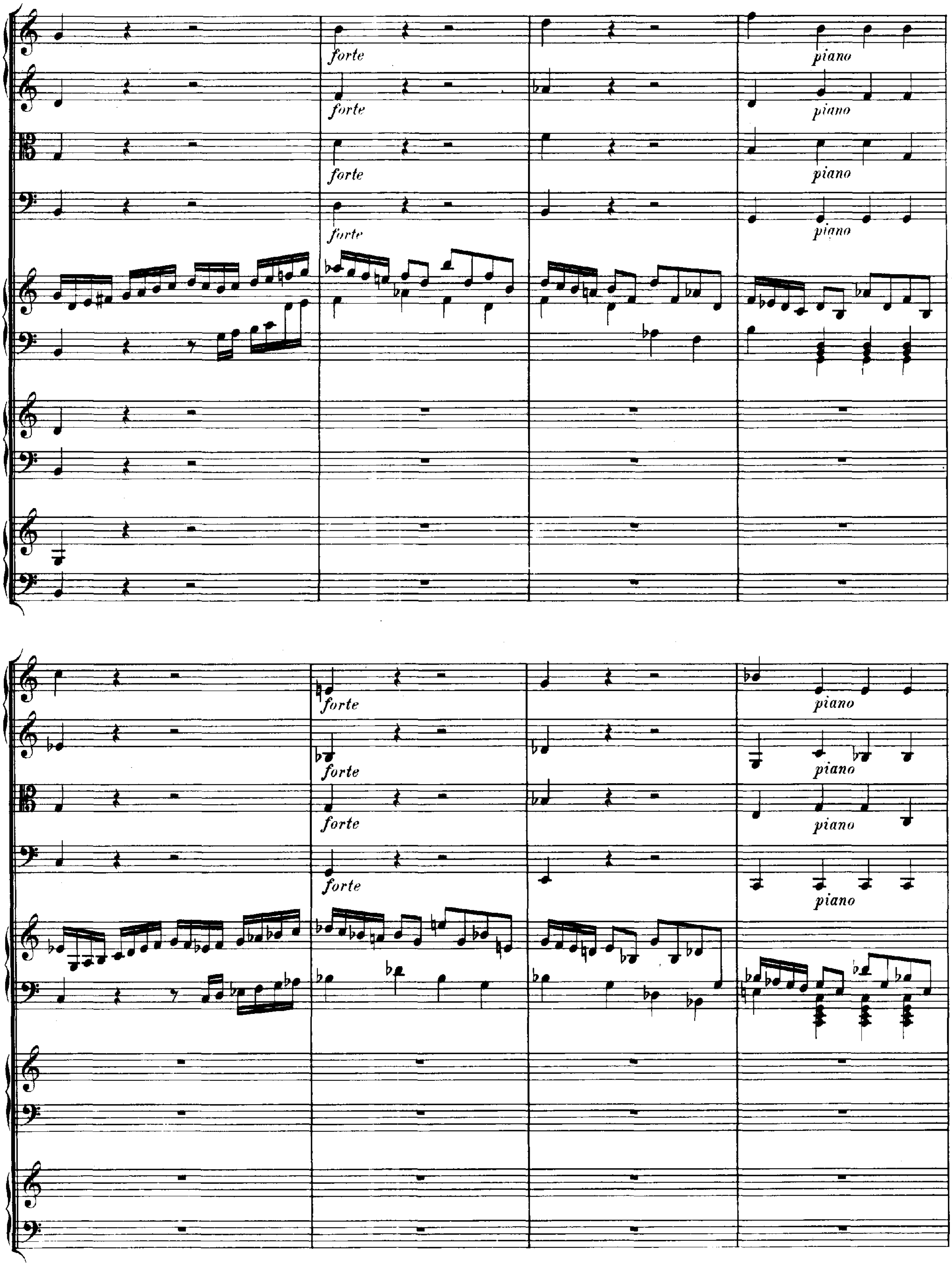

forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano

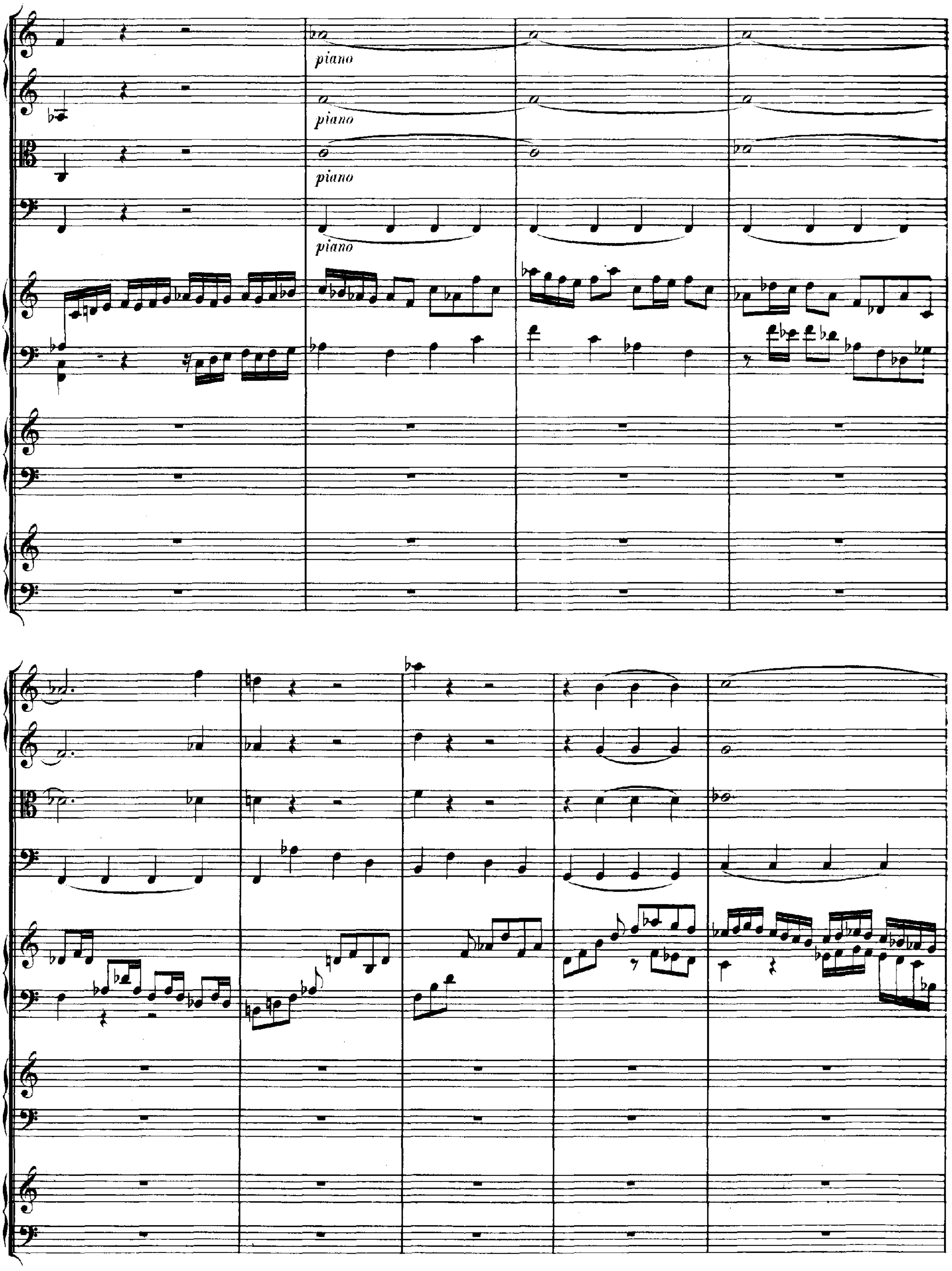


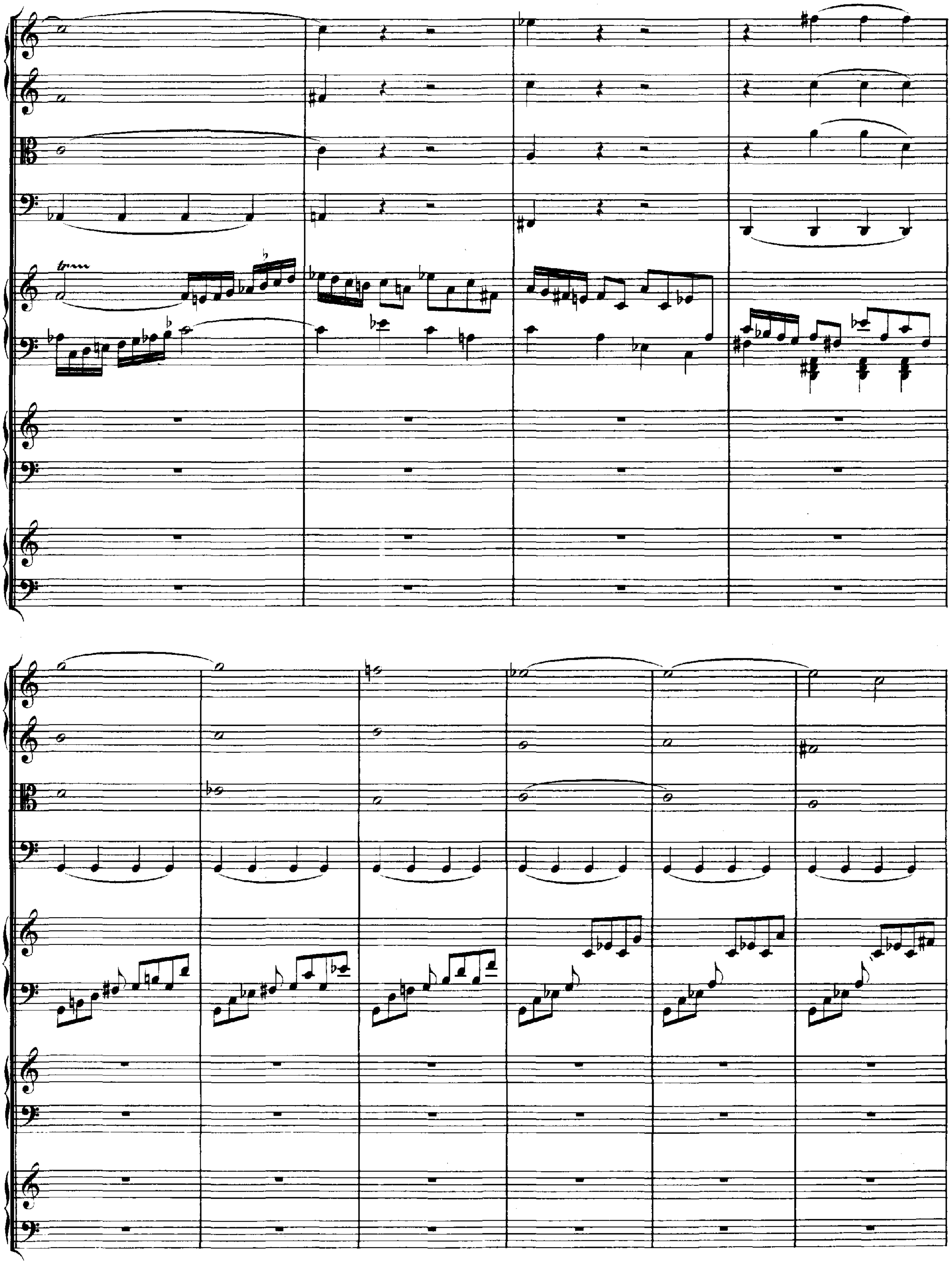


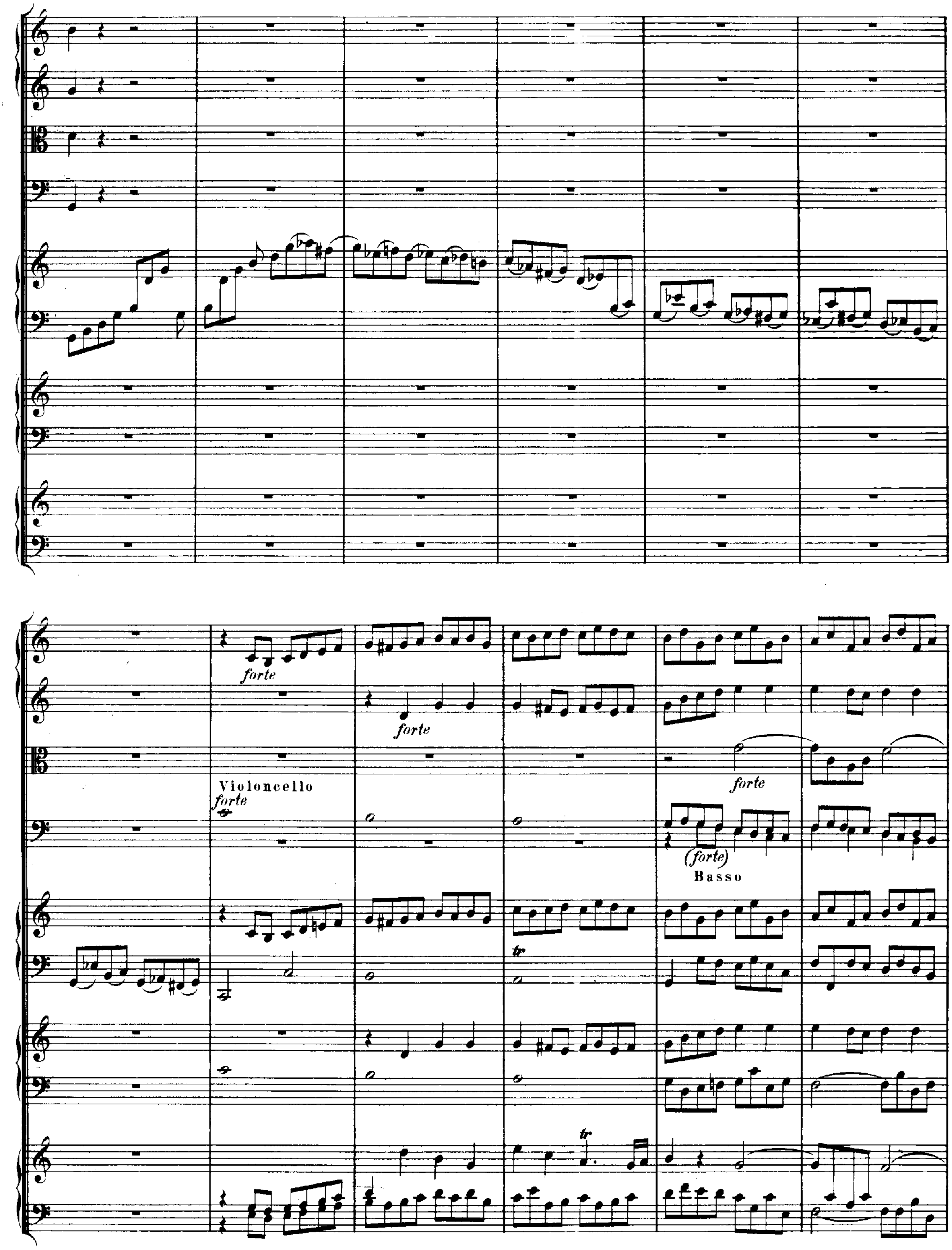


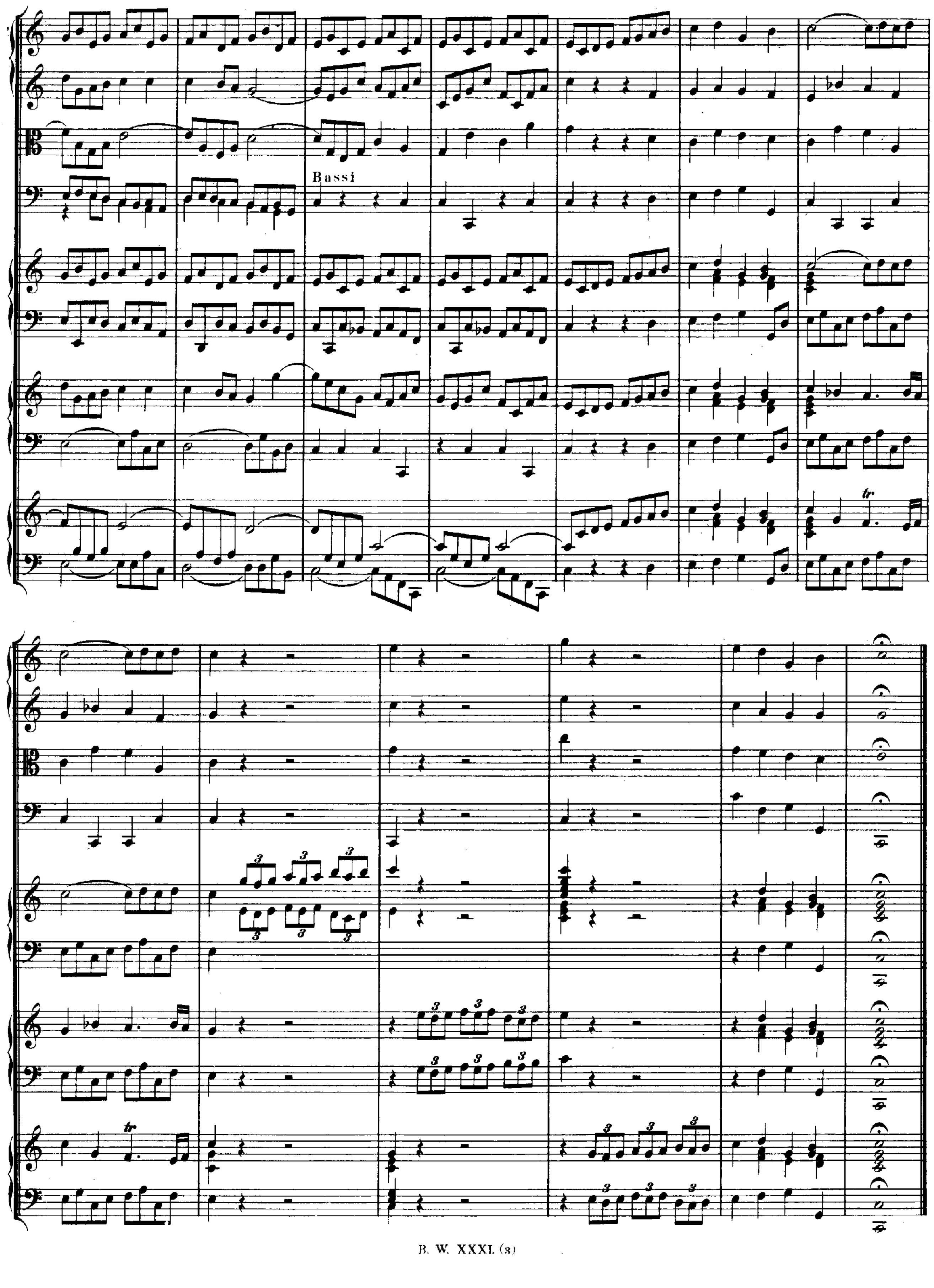

forte
forte
forte
forte
forte
tr
tr
tr
tr


forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano
forte
forte
forte
forte
piano
piano
piano
piano


piano
piano
piano
piano




forte
forte
Violoncello
forte
forte
(forte)
Basso
tr
tr


Bassi
tr
tr